Carmen Peña Ardid (ed.)

Historia cultural de la Transición

Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión

CATARATA

Carmen Peña Ardid (ed.)

Historia cultural de la Transición

Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión

CATARATA

Carmen Peña Ardid (ed.)

Historia cultural de la Transición

Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión

CATARATA

Índice

INTRODUCCIÓN. EL ESTUDIO CULTURAL DE LA TRANSICIÓN Y SU APOYO EN LA HISTORIOGRAFÍA. Carmen Peña Ardid

CAPÍTULO 1. LA URGENCIA DE DEJAR ATRÁS UN PASADO INCÓMODO: LA TRANSICIÓN POLÍTICA Y ALGUNOS EJEMPLOS DE SILENCIOS Y REACOMODACIONES. José Luis Calvo Carilla

CAPÍTULO 2. GRAMÁTICA INTELECTUAL EN LA TRANSICIÓN: RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO Y AGUSTÍN GARCÍA CALVO EN EL PAÍS. Carlos Femenías Ferrá

CAPÍTULO 3. SIC TRANSIT. LA TRANSICIÓN COMO TORMENTA Y TRAUMA EN LA NOVELA ESPAÑOLA ENTRE 1983 Y 1992. Juan Carlos Ara Torralba

CAPÍTULO 4. MEMORIA DE LA TRANSICIÓN EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS 2000. María Ángeles Naval

CAPÍTULO 5. EL RECUERDO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA EN LA NOVELA NEGRA. Gonzalo Pasamar

CAPÍTULO 6. REPRESENTACIONES DE "LA COSA" O EL MOSNTRUO REPRIMIDO: TRANSICIÓN Y TEATRO. Teresa García-Abad García

CAPÍTULO 7. LA CULTURA DE LA TRANSICIÓN EVITA EL DRAMA, PERO EL DRAMA SE VUELCA CON LA CULTURA DE LA TRANSCIÓN. Isabel Carabantes

CAPÍTULO 8. POLÍTICA Y SEXO EN TRANSICIÓN. LA CONSTRUCCIÓN DE LA NORMATIVIDAD SEXUAL DESDE LAS NUEVAS NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS. Victor Mora Gaspar

CAPÍTULO 9. LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA EN EL CINE ESPAÑOL RECIENTE: LA ISLA MÍNIMA (2014), DE ALBERTO RODRÍGUEZ. Christelle Colin

CAPÍTULO 10. LA TELEVISIÓN CONSTRUCTORA DE SÍMBOLOS CULTURALES PARA EL ESPACIO PÚBLICO. LA TRANSICIÓN Y LA MODERNIDAD DE LOS AÑOS OCHENTA. Manuel Palacio

CAPÍTULO 11. LAS TRANSICIONES PENDIENTES DE LA TRANSICIÓN EN DOS RELATOS TELEVISIVOS DE BASE LITERIARIA: PEPE CARVALHO Y PÁJARO EN UNA TORMENTA. Luis Miguel Fernández

CAPÍTULO 12. DAGOLL DAGOM: ENTRE LAS TABLAS Y LA PANTALLA. TRANSICIÓN Y TRANSFERENCIA INTERMEDIAL. David R. George, Jr.

CAPÍUTLO 13. GUERNICA COMO PATRIMONIO Y VICTORIA INSTITUCIONAL : EL MINISTERIO DEL TIEMPO. Elena Cueto Asín

CAPÍTULO 14. LEYENDO ENTRE LÍNEAS: LA FICCIÓN TELEVISIVA DE PILAR MIRÓ. JOSEFINA MOLINA Y LOLA SALVADOR DURANTE LA TRANSICIÓN. Natalia Martínez Pérez.

SOBRE LOS AUTORES

NOTAS

Carmen Peña Ardid (ed.)

Historia cultural de la Transición

Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión

La publicación de este libro ha sido posible gracias a la financiación recibida de FEDER / Ministerio de Economía Industria y Competitividad-Agencia Estatal de Investigación / FFI2016-76166-P/FFI2013-43785-P.

Diseño de cubierta: Marta Rodríguez Panizo

© Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Isabel Carabantes de las Heras, Christelle Colin, Elena Cueto Asín, Carlos Femenías Ferrà, Luis Miguel Fernández, Teresa García-Abad, David George, Natalia Martínez Pérez, Víctor Mora Gaspar, Mª Ángeles Naval López, Manuel Palacio, Gonzalo Pasamar, Carmen Peña Ardid, 2019

© Los libros de la Catarata, 2019

Fuencarral, 70

28004 Madrid

Tel. 91 532 20 77

www.catarata.org

Historia cultural de la Transición.

Pensamiento crítico y ficciones en literatura,

cine y televisión

isbne: 978-84-1067-132-4

ISBN: 978-84-9097-647-0

DEPÓSITO LEGAL: M-6.462-2019

IBIC: JFC/3JKJ

este libro ha sido editado para ser distribuido. La intención de los editores es que sea utilizado lo más ampliamente posible, que sean adquiridos originales para permitir la edición de otros nuevos y que, de reproducir partes, se haga constar el título y la autoría.

Introducción

El estudio cultural de la Transición y su apoyo en la historiografía

CARMEN PEÑA ARDID

Este libro habla de historia a través de sus representaciones culturales y plantea un acercamiento al estudio de cómo el proceso de la transición española de la dictadura a la democracia ha sido abordado por distintos medios y géneros artísticos —novela, teatro, cine y televisión—, tanto en producciones que fueron coetáneas a la coyuntura del cambio político como en aquellas que, en la posterior andadura democrática, han centrado su mirada en esta etapa clave de la historia reciente de España y plasman la cosmovisión de las nuevas generaciones que, desde una perspectiva con frecuencia crítica, (re)evalúan el significado de aquel proceso.

Por ello, resuena en el conjunto de los trabajos aquí reunidos el eco de los debates y las controversias que ha suscitado hasta hoy la Transición y que, en los últimos años, han venido a cuestionar no solo el relato oficial de lo que fue el tránsito a la democracia —la imagen de un cambio pacífico, dirigido por las elites y amparado en una reconciliación de los españoles para afrontar un nuevo futuro—[1], sino también el alcance del proceso democratizador en sí mismo. Lo que ha supuesto poner el foco de atención "menos en los logros que en lo que quedó sin resolver visto desde la actualidad"[2], atribuir así la desmemoria histórica y las carencias actuales de la sociedad española a "los pactos de la Transición" o presentar directamente la democracia como un proyecto no cumplido, de baja calidad, incluso como una nueva máscara del franquismo[3]. Estas posiciones revisionistas, a las que no ha sido inmune la historiografía académica, han tenido amplio asiento, como se sabe, en el discurso intelectual, en la tribuna de los medios de comunicación y en el espacio político, donde la "batalla por el pasado" y las varias interpretaciones del significado de la Transición —sacralizada como "mito" fundador o deslegitimada como

"régimen del 78", en las posturas extremas— habrían puesto en realidad sobre la mesa, en palabras de José Antonio Castellanos, "el trazado de hondas divisiones políticas —cuando no simplemente partidistas— y en consecuencia de planteamientos de futuro enormemente divergentes"[4].

El deterioro del consenso en la valoración de la Transición y la repercusión social que alcanzan algunos de los enfoques presentistas que reflejan los conflictos políticos de hoy en día no pueden hacer olvidar, en cualquier caso, las aportaciones de la investigación histórica más rigurosa —imprescindible aliada del análisis cultural — que avanza de forma notable en el conocimiento de este complejo proceso histórico renovando sus paradigmas interpretativos o profundizando en los archivos públicos y privados para arrojar luz, más allá de los tópicos repetidos, sobre numerosas zonas grises y fenómenos mal conocidos hasta ahora[5]. Congresos, seminarios, revistas especializadas, exposiciones conmemorativas y la labor de estudiosos de la Historia del Tiempo Presente han abordado en los últimos años perfiles específicos de la Transición desde ángulos diversos. Se ha reconsiderado el papel de las elites políticas, los partidos y las instituciones en la salida de la dictadura[6] a la vez que se reafirma la relevancia de los movimientos de contestación antifranquista[7] y el protagonismo de la sociedad civil y de la movilización popular como fuerzas de presión determinantes en la crisis del franquismo y en la conquista de las libertades democráticas (hasta que pierden su inicial impulso al producirse la institucionalización de los asuntos públicos)[8]. Junto a trabajos focalizados en el ámbito regional —la permeabilidad del cambio político en las provincias y zonas rurales, el desarrollo del proceso autonómico o el tema crucial de los nacionalismos—, el acceso a los archivos ha favorecido el conocimiento de las dimensiones internacionales del cambio político, así como su reflejo en la prensa nacional y extranjera[9]. Y si la reivindicación de la memoria histórica a comienzos del nuevo milenio centró las miradas en el peso del pasado en la Transición —germen, para algunos, de la amnesia que "echó al olvido" la herencia de la II República y las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo—[10], el interés por la memoria social también abrirá el camino a otro tipo de investigaciones como las que, en palabras de Emilio Grandío, "incluyen a los 'perdedores' como objeto de estudio: ecologistas,

pacifistas, feministas, homosexuales, cárceles"[11].

Todo esto sin olvidar, entre otros muchos temas en los que no cabe detenerse aquí, la atención dispensada en la última década al fenómeno de la violencia política como un factor clave que impregna el proceso de transformación de una dictadura autoritaria en un sistema basado en las libertades, planteamiento que hacen suyo los documentados trabajos de Sophie Baby (Le mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982), 2011) o Xavier Casals (La Transición española. El voto ignorado de las armas, 2016), al igual que aquellos que ponen énfasis en los movimientos sociales, la conflictividad generada por la disidencia antifranquista, las movilizaciones de los ciudadanos y de la izquierda radical, o, por supuesto, las actuaciones violentas del Estado[12]. Como ha advertido por otra parte Víctor Aparicio Rodríguez, el cese de la actividad de ETA en octubre de 2011 propiciará también "que se multipliquen los trabajos sobre la historia de la violencia política y del terrorismo en el País Vasco, y que se impulsen más proyectos de recuperación de la memoria de sus víctimas"[13]. Una labor que no puede desligarse del progresivo cambio de actitud respecto a la legitimación social de la lucha armada y el discernimiento de quienes merecen, o no, ser considerados víctimas, y ha tenido significativa plasmación en varias producciones recientes del ámbito cultural que, aparte de sacar a la luz realidades largo tiempo ocultadas, ponen el acento en los silencios cómplices de la sociedad vasca. Así ocurre en los documentales sobre las víctimas de ETA realizados por Iñaki Arteta ya desde comienzos del nuevo milenio[14]; en los ensayos de Reyes Mate (Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación, 2008) o Edurne Portela (El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia, 2016); o en la aplaudida novela de Fernando Aramburu (Patria, 2016), cuya repercusión midió El País en términos de "un fenómeno editorial y sociológico" capaz de concitar opiniones favorables de representantes vascos de todo el espectro político (del PP al PNV y del PSOE a Bildu)[15].

***

Precisamente la esfera cultural —a la que pertenecen los estudios aquí reunidos— es reclamada cada vez más por la metodología histórica como parte importante de sus análisis desde un reconocimiento del papel que tienen los objetos artísticos, intelectuales y culturales en la forma en que se articula la experiencia y la memoria colectiva del pasado. "La cultura —observa la historiadora Olga Glondys— sirve […] para fomentar y cimentar las emociones, las psicologías colectivas, los imaginarios y los valores, con todas las consecuencias que ello implica para los fenómenos sociales y políticos"[16]. Conviene tener en cuenta, no obstante, como subraya oportunamente José-Carlos Mainer, que "nunca es un mecanismo elemental aquel por el que la creación artística responde a su tiempo", y que pocas veces, incluso, hay sintonía entre las grandes fechas de la historia y las fechas de la cultura, deudoras estas últimas "de tramas y urdimbres que se cruzan en estratos muy hondos"[17]. Para Mainer, como para otros autores, la deslegitimación cultural del franquismo fue un fenómeno "muy precoz" que empezó a ser imparable en la segunda mitad de los años sesenta al surgir "una cultura crítica estrechamente imbricada en la experiencia histórica europea coetánea"[18]. De ahí que, tras la muerte de Franco, no salieran "grandes cosas de las gavetas de los escritores atenazados por la censura". De ahí, también, que la Transición política no se haya convertido propiamente en una categoría historiográfica que marque un cambio de rumbo significativo en la evolución estética de la literatura o las artes —abiertas a influjos internacionales y cronologías más amplias—. Aunque no debe desdeñarse una redefinición más profunda del cambio literario que tenga en cuenta la aportación de las escritoras, muy floreciente en algunos géneros[19], y, en otro sentido, la peculiar vitalidad del medio cinematográfico, cuyo plural desenvolvimiento durante la Transición daría lugar, según el crítico Julio Pérez Perucha, "a una de la etapas más ricas, variadas y complejas de la historia del cine español, en la que se pudo asistir a una vasta explosión de energías creadoras, desde todo tipo de perspectivas políticas, industriales y estéticas"[20].

Aunque es diversa la atención prestada a las distintas esferas del arte y de la cultura de estos años, muy pronto interesó tanto al hispanismo peninsular como al euroamericano el análisis de las

continuidades y rupturas del campo cultural hispánico ante el reto de dotar de nuevas señas de identidad a la recién nacida sociedad democrática. No faltan monografías ni estudios generales interdisciplinares que han hecho balance de la realidad cultural española de la Transición, fijándose en el modo en que los cambios sociopolíticos, legislativos e institucionales —en particular, la desaparición de la censura— condicionaron el discurso intelectual y las prácticas artísticas, así como la forma en que estas contribuyeron a la creación de imaginarios acordes con los nuevos valores democráticos. En este marco, ha sido creciente, además, el reconocimiento de la importancia de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas en un momento —finales de los años setenta y comienzos de los ochenta— en el que, pese al prestigio que todavía conservaban los intelectuales de viejo cuño, la literatura y las artes tradicionales, se estaba iniciando ya el desplazamiento de los discursos mediáticos —audiotextovisuales— desde la posición periférica que antes ocupaban al centro del sistema cultural[21]. Muy relevantes fueron en estos años los vínculos literatura-cine-televisión (o los establecidos entre cine-cómic-teatro), muestra del difuminado de fronteras entre la alta cultura y la cultura popular de masas —favorecido por publicaciones como Ajoblanco y Ozono— en un contexto en el que crecía espectacularmente el mercado de las imágenes y la expansión de la televisión y el vídeo anunciaba la "vertiginosa pantallización de la sociedad posindustrial"[22].

Si pasamos por alto estos fenómenos, así como las abundantes especulaciones de orden estético que han llenado muchas páginas en torno a las grandes categorías de modernidad /posmodernidad, podría decirse que el estudio de la cultura española de la etapa transicional y los primeros años de la democracia se convirtió, con el cambio de milenio, en un terreno especialmente fértil para la "hermenéutica de la sospecha" (Ricoeur, Gadamer), e incluso para la interpretación que Jonathan Culler hubo de llamar "sintomática"[23]. El cuestionamiento crítico de los logros de la Transición —unido, sin duda, al auge de los estudios culturales (afianzados en la historia y la sociología), las corrientes pragmáticas y polisistémicas, los estudios de género o de la memoria histórica— ha propiciado, por otra parte, el predominio de las investigaciones de temas y perspectivas que imbrican lo estético en lo ideológico, lo

político y lo social. Entre ellas, la memoria de la guerra y el franquismo en el dominio cultural (algo menos olvidadizo que en la esfera política)[24]; el proceso de mercantilización e institucionalización de la cultura, que cristaliza en los primeros años de la democracia; el papel de los intelectuales de la izquierda ante el cambio político o el (re)descubrimiento de la contracultura.

No es nueva la reflexión sobre el desarrollo de La industria cultural en España (por citar el título de la obra que publicó José Luis Abellán en 1976, en la estela sociológica de Theodor W. Adorno) ni sobre el impacto de los valores del mercado en el estímulo o la merma de la diversidad de la creación artística[25]. Pero varias investigaciones recientes se han planteado la cuestión de cómo se produjo durante las primeras etapas de la democracia española "la evolución de la [idea de] cultura como servicio público, ligado al progreso social, a la de cultura como sector económico sujeto a las leyes del mercado", resaltando la connivencia entre los vectores de la industria y los de la mediación institucional[26]. El estudio de las políticas culturales impulsadas por el Estado bajo los primeros gobiernos de UCD y, sobre todo, del PSOE ha puesto de manifiesto el importante papel que se asignó a la cultura en el camino democratizador, tanto para cambiar hábitos y formas de socialización ciudadana como para "redefinir" la identidad colectiva española sobre la base de nuevos referentes y símbolos —tomados en gran parte de la tradición cultural antifranquista— que ofrecieran al exterior la imagen de un país plenamente inserto en la modernidad. Se partía, además, de una noción de cultura como herramienta de progreso humano y social para todos los individuos. De ahí que, siguiendo el modelo francés, las tareas del nuevo Ministerio de Cultura creado en 1977 se encaminaran también a alcanzar la "democratización cultural" que paliase el grave subdesarrollo y las desigualdades del país en este campo, fomentando el amplio acceso a los bienes artísticos, la libertad creativa, las expresiones de la cultura popular o la participación ciudadana a través del asociacionismo. Estos planteamientos sociales de acusada impronta regeneracionista fueron perdiendo impulso al mediar los años ochenta —en la segunda etapa de los gobiernos del PSOE y en un contexto de creciente liberalización del mercado cultural—, cuando el valor económico-industrial de la cultura, su incidencia en el empleo y su rentabilidad para la

promoción exterior de la imagen del país aparecen cada vez con más frecuencia en el centro de la retórica política, junto a un apoyo preferente a las tendencias artísticas homologables en el mapa internacional —rara vez las más atrevidas— y de mayor éxito en los mercados[27].

Las luces y las sombras en la relación que se estableció entre cultura y poderes públicos durante la Transición y los primeros años de la democracia han sido perfiladas, con referencia al pensamiento, la literatura, las artes plásticas, el cine o la televisión, en varios trabajos de José-Carlos Mainer, Manuel Palacio, Manuel Trenzado Romero y Juan Albarrán[28]. También se han tratado en la reciente monografía de Giulia Quaggio, La cultura en Transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986, publicada en 2014, en la que se describen las líneas maestras de la gestión estatal de la cultura desde la última fase del franquismo y el desmantelamiento subsiguiente de su aparato censor y burocrático debido a la gestión todavía titubeante de la UCD, hasta el intento de instaurar por parte de los gobiernos socialistas un "Estado cultural" como motor de modernización del país. El balance es agridulce. Para José-Carlos Mainer no cabe olvidar que muchas empresas culturales hubieran sido imposibles sin el dinero estatal, pero, al mismo tiempo, la dependencia de la subvención pública "auspiciaba los panoramas generales más acríticos y espectaculares, los vanguardismos más inofensivos y gratuitos, los internacionalismos más frívolos y, a la postre, la edificación y el mantenimiento del canon más convencional"[29]. Giulia Quaggio, por su parte, destaca el cambio que experimenta España como consecuencia de las innovaciones culturales introducidas por los socialistas —destinadas a "la regeneración nacional, urbana y económica"—, pero también las similitudes que muestran la UCD y el PSOE a la hora de intentar contener los movimientos sociales y las iniciativas "de la eufórica sociedad civil que eclosiona durante la Transición" a través de "la asimilación y el vaciamiento de la conflictividad ideológica, hecho desde las altas instancias, de las propuestas de enriquecimiento cultural que provenían de la ciudadanía"[30]. Son débitos importantes que han alentado, con mejor o peor fundamentación, algunos de los recientes empeños en resaltar las fisuras de la cultura "oficial" de los años ochenta y noventa, y en recuperar, por otro lado, manifestaciones artísticas y críticas que habrían quedado por el

camino, como vías periféricas, agotadas o menos fructíferas.

Sin abandonar el marco de las relaciones entre cultura y poder (político o económico), otro importante foco de atención es el papel de los intelectuales (sobre todo, de la izquierda) como conciencia crítica y guía de la sociedad en la Transición: qué influencia tuvieron en la orientación del proceso democratizador, en qué redes ideológicas se inscriben sus posiciones o cuál fue su conexión con el mundo de la política y con las instituciones y campos de producción cultural —editoriales, revistas, periódicos, televisión— que sirvieron de plataforma a su intervención en el espacio público. En la presentación del dosier que la revista Ayer dedicó en 2011 a Los intelectuales en la Transición, Javier Muñoz Soro resumía de este modo la visión muy polémica y contradictoria que ha suscitado la aportación de las figuras de la intelectualidad española (con un gran prestigio en su lucha contra la dictadura) al proceso de construcción democrática:

Grandes ausentes para unos, nostálgicos desencantados o, al revés, sumisos portavoces del poder, para otros, se les ha echado en cara tanto su hipercriticismo como el haberse plegado al discurso oficialista del consenso, tanto su obcecación en ensoñaciones revolucionarias como su pragmatismo ambicioso, siempre en la antesala del poder, tanto su elitismo clasista como su rápida adaptación a las nuevas exigencias del mercado. Si desde principios de los años setenta la cultura progresista estaba en crisis, el final de la dictadura acabó para siempre con la solidaridad intelectual crecida durante largos años de oposición y disidencia, mientras el intelectual orteguiano dejaba paso a los jóvenes contestatarios, el intelectual universal era reemplazado por los especialistas y se multiplicaban los centros de producción cultural. Así, de profetas en su tierra habrían pasado a ser ciegos en medio de un país cambiante… En cualquier caso, no es posible hacer la historia de la Transición sin contar con ellos y sin pensarla como un momento único de expresión cultural de la sociedad[31].

Varios autores han destacado el hecho de que la hegemonía de la

cultura antifranquista llega a su punto culminante al final de la dictadura a la vez que se visibiliza su fragmentación —la pugna entre la pluralidad de corrientes ideológicas que la nutrían— y pierde impulso la unidad del compromiso de los intelectuales, mantenida hasta entonces en torno a la crítica integral al régimen franquista que habían plasmado las "revistas heroicas" de la disidencia, como Cuadernos para el Diálogo, Triunfo o Serra d´Or[32]. Ramón Buckley subraya, en este sentido, el alejamiento del compromiso con la realidad social de muchos escritores e intelectuales —liberados de una responsabilidad que ya no quisieron o no pudieron seguir ejerciendo cuando echa a andar la democracia—, por lo que "faltó en la Transición ese 'quinto poder', esa autoridad moral que, en determinados momentos de la historia, debe ejercer la clase intelectual como contrapeso de la clase política"[33]. El sociólogo Juan Pecourt, sin embargo, en un excelente estudio enfocado en las revistas políticas de la época y apoyado en la teoría de los "campos de interacción" del sociólogo Pierre Bourdieu, distingue la situación creada en la última etapa de la dictadura y en los primeros años de la Transición, cuando "los actores surgidos de los campos especializados de la cultura participaron activamente en el asalto de la fortaleza franquista"[34]. El auge de las revistas de pensamiento político tras la muerte de Franco —como órganos de expresión de las diversas corrientes de la izquierda— alcanza su momento álgido hacia 1977, un año clave también en la transformación política y en la difusión de mensajes de cambio social:

Desde aquí se realizaron propuestas para mejorar la convivencia y apoyar a colectivos olvidados, se criticaron iniciativas tomadas por la clase política y se ofrecieron alternativas a las prácticas de gobierno, se crearon expectativas de progreso y se fabricaron utopías que podrían realizarse a medio o largo plazo. Poco después vendría el desencanto[35].

Los planteamientos de este estudioso no están, en cualquier caso, tan alejados de los de Buckley como puede parecer. Para Juan Pecourt, como para Javier Muñoz Soro, un fenómeno de notable

importancia en estos años es el cambio que experimentó la figura del intelectual al institucionalizarse el sistema democrático, debido a tres factores que, junto al cambio político, contribuyeron a modificar su posición social y visibilidad. Por un lado, las transformaciones que se produjeron en el ámbito de los medios de comunicación, favorecidas por la creciente mercantilización de la cultura: una "doble mutación mediática" que incrementó la influencia y el prestigio cultural de la prensa diaria de masas —El País, Diario 16, La Vanguardia—, así como el de la radio y, sobre todo, la televisión —el programa La Clave—, en detrimento de las antes florecientes revistas políticas (y de los libros de ensayo) que habían sido los principales vehículos del pensamiento intelectual más rupturista y heterodoxo en la primera etapa de la Transición[36]. Por otro lado, la crisis del marxismo, que pierde su posición preponderante en el mundo de la izquierda, se divide "entre varios marxismos a menudo hostiles entre sí" y entra en competencia "con el resurgir del individualismo romántico, la contracultura y las corrientes ácratas o neonietzscheanas"[37]. Todo lo cual contribuiría al cuestionamiento de la cultura militante y de la concepción marxista del compromiso que parecen perder su razón de ser ante la creciente desideologización de las nuevas generaciones o el acomodo frente al pragmatismo de la nueva coyuntura. En tercer lugar —en relación con los factores anteriores—, el declive de la figura del intelectual clásico (el que desde teorías universalistas se erigía en maestro de la verdad orientando la práctica social), sustituido por la figura del experto, "el especialista posideológico" (que aporta sus conocimientos específicos a causas concretas) y "el comunicador mediático"[38].

Un considerable número de investigaciones se han centrado, desde hace unos años, en la evolución de la cultura política de la izquierda española teniendo en cuenta no solo el desplazamiento ideológico hacia el eurocomunismo y la socialdemocracia de los principales partidos, también la pluralidad de voces e idearios que compitieron por influir en la construcción del nuevo Estado democrático. Se han tomado en consideración los perfiles de los grupos generacionales que intervinieron en el debate social (José-Carlos Mainer), la trayectoria de pensadores representativos —José Luis Aranguren, Gustavo Bueno, Manuel Sacristán, Eugenio Trías, Agustín García Calvo, Rafael Sánchez Ferlosio, Fernando Savater—

(Gabriel Plata)[39], la labor de publicaciones emblemáticas —Triunfo, Cuadernos para el diálogo, aunque también El viejo Topo, Ajoblanco o Vindicación feminista—, y, por supuesto, El País, la empresa periodística de la izquierda liberal con más trascendencia en la Transición[40]. En el dosier monográfico de la revista Ayer antes citado, junto a la aportación de Javier Muñoz Soro —en la que, al profundizar en la batalla entre ideología y política, constata "la paradoja de que la democracia exigiera el sacrificio del antifranquismo, no solo en nombre de la reconciliación, sino también de una alternativa viable de poder de la izquierda"—[41], Jordi Mir se acerca al pensamiento radical de la contracultura y Nicolás Sesma a una esfera mucho menos frecuentada: la trayectoria de un intelectual del franquismo —Jesús Fueyo— y su progresivo aislamiento una vez despojado de sus plataformas de poder institucional[42]. Por lo infrecuente de su mención en el discurso historiográfico y cultural, es destacable también la relevancia que concede Ramón Buckley al "espíritu revolucionario" del movimiento feminista y a las voces de algunas escritoras (Rosa Montero, Esther Tusquets, Montserrat Roig) que pusieron en evidencia "el carácter 'masculino' de la Transición misma, de aquella 'patriarquía' que continuaba vigente a pesar de haber muerto el 'patriarca'"[43]. No obstante, es obligado reconocer también que, tras esta crítica a las limitaciones de un proceso político que seguía excluyendo a las mujeres de las instancias de decisión y poder, había, además, un sólido (y diverso) pensamiento teórico en sintonía con las corrientes del feminismo internacional[44]. Esta reflexión sustentó las demandas de emancipación de las mujeres y logró que el "principio general de la igualdad legal" fuese un axioma que aceptaron casi todos los partidos políticos (incluido Alianza Popular) al haberse convertido "en un signo importante de la modernidad de España"[45]. La historia cultural del periodo tiende a ignorar —cada vez menos, eso sí— la trascendencia humanística de estas aportaciones y sigue concediendo un mayor protagonismo a las "musas del destape" (como símbolos de la Transición) que a la labor intelectual de filósofas, escritoras, abogadas o periodistas, como María Aurelia Capmany, Lidia Falcón, Carmen Alcalde, Antonina Rodrigo, Montserrat Roig, Mª José Ragué, Victoria Camps o María Telo.

El fenómeno del desencanto en relación con el proceso

democratizador es otro capítulo indisolublemente ligado al estudio del debate intelectual y de las prácticas artísticas de la Transición, sobre todo desde que adquiere nueva vigencia, como "expresión metafórica para explicar conflictos ideológicos"[46], al incrementarse las visiones críticas del proceso transicional. El desencanto, como una "atmósfera social" y un sentimiento de desilusión y desánimo (político) que, en palabras de Juan Goytisolo, vino a reemplazar "el clima estimulante de fervor que caracterizó la primera fase del posfranquismo"[47], se infiltró en muchos ámbitos de la sociedad española, aunque fue en su origen un tópico del discurso intelectual que proliferó en las páginas de opinión de la prensa (en Triunfo y, sobre todo, El País) a partir de 1978, cuando finaliza el proceso constituyente y quedan redefinidas no solo "la lógica interna del campo político", sino la "identidad de los actores legítimos" presentes en el nuevo orden democrático[48]. Se ha señalado que muchos de los que defendían propuestas que quedaron al margen del discurso del consenso "sienten una gran insatisfacción ante el resultado de su esfuerzo" tras varias décadas de lucha contra el franquismo, lo que les lleva al escepticismo, al alejamiento del compromiso político o a adoptar posiciones de mayor radicalidad[49]. También se ha recordado, aunque en menor medida, que, entre 1979 y 1981, la sociedad española vive una etapa poco propicia al optimismo, con la agudización de la crisis económica, el crecimiento del desempleo hasta cotas desconocidas, la amenaza del golpismo militar y el periodo más cruento de atentados terroristas[50]. No obstante, el discurso del desencanto ha sido analizado fundamentalmente en sus claves políticas, intelectuales y culturales, y ha dado pie a explicaciones diversas que, en su mayor parte, remiten a la frustración de las expectativas de determinados sectores de la izquierda por "la transformación insuficiente de la fortaleza franquista", las circunstancias nada revolucionarias en que se produjo el final de la dictadura o, sobre todo, la pérdida, con la nueva democracia, del horizonte utópico soñado para una sociedad que no parecía dispuesta a compartir sus ideales[51]. José Carlos Mainer —en un trabajo de 1988— vincula el desencanto a los efectos, que ya hemos mencionado aquí, del "naufragio", la "bancarrota" de la tradición de izquierda (política y cultural) "que antaño estaba tan segura de su razón histórica" y había dejado atrás "la luz de la totalidad revolucionaria" sumiéndose sus principales organizaciones políticas en una crisis de identidad —por un

desarme ideológico que burla expectativas de transformación social y viejos sueños de unidad— que hará que anide el desencanto incluso en las reservas socialistas que dieron el triunfo al PSOE en 1982[52]. Juan Pecourt contrapone los discursos del "desencanto" y los del "realismo", y entiende que los primeros, emanados de poderes intelectuales en retroceso (generalmente comunistas y anarquistas), "ilustraban la descomposición y desintegración del pensamiento utópico que se había desarrollado clandestinamente en los últimos veinte años". Pero deja constancia del potencial subversivo que quiso tener este discurso como una respuesta política activa frente a los nuevos centros de poder ("el último intento desesperado por neutralizar la realpolitik promovida por los poderes intelectuales emergentes en la transición")[53] y analiza su dimensión cultural a través de las voces críticas de Josep María Castellet, Alfonso Comín y Juan Goytisolo (a las que podrían sumarse las de Sánchez Ferlosio, Fernando Savater o Agustín García Calvo), que, en la línea de la Escuela de Frankfurt, se pronunciaron contra el expansionismo del campo comercial en la cultura y la uniformidad del pensamiento que propiciaba la televisión (gran destructora también de la cultura popular), sintiendo que estaba en peligro la evolución de una cultura de la resistencia a una cultura creativa en la incipiente sociedad del espectáculo[54].

Causas distintas del desencanto son las que ponderan los historiadores Manuel Redero y Rafael Quiroga-Cheyrouze al situar su origen en una política de negociación entre las elites que limitó las movilizaciones populares y alejó a las masas de la actividad política, lo que acabaría ofreciendo "una imagen de democracia excesivamente tutelada por los partidos políticos con menoscabo de la importancia de la sociedad civil"[55]. Y distintas en otro sentido son las interpretaciones de corte psicoanalítico —muy extendidas en la esfera cultural— que descubren en la célebre película de Jaime Chávarri, El desencanto (1976), una expresión anticipada de las frustraciones que generaría el cambio político y una metáfora (en la evocación poco edificante de la figura del poeta Leopoldo Panero que afrontan en el filme sus tres hijos y su viuda) de la orfandad colectiva tras la muerte de Franco, la toma de conciencia de su ominoso legado y el vacío identitario en el que quedaba sumida la sociedad española, conformada durante años "en el metal del militarismo anti o profranquista"[56]. Conocida es la lectura que

desde la teoría lacaniana hace Teresa Vilarós del desencanto como un retorno inconsciente del pasado (reprimido) —que empaña la limpieza del cambio político—, fruto del "síndrome de abstinencia" experimentado por un "cuerpo social" para el que el régimen franquista se había convertido en una "adicción"; de ahí que el deseo de su final no disminuya el trauma de la ausencia, el "mono" que impide romper del todo con ese ominoso pasado, subterráneo, pero persistente y paralizador, a pesar del esfuerzo "oficial" por enterrarlo y reescribir una nueva historia de la nación sin tacha[57].

La perspectiva crítica que aplica Vilarós al análisis de numerosas obras de la literatura y la cultura españolas, que, en los 20 años que abarca su estudio (1973 a 1993), habrían dejado traslucir las "fisuras" de la España democrática —en el reencuentro con un pasado de violencia, muerte y facturas pendientes que el proyecto europeísta (pos)moderno de la Transición se propuso ocultar—, ha tenido continuidad en otros trabajos de orientación culturalista (y psicoanalítica) que se aproximan igualmente a las creaciones literarias y cinematográficas del posfranquismo como si fueran los síntomas de patologías sociales ocultas causadas por la (des)memoria histórica o la melancolía por el duelo irresuelto de la muerte del padre[58]. De los límites de estos enfoques se ha hecho eco recientemente un estudio muy oportuno de Santiago Morales Rivera (Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España 1976-1998), en el que el acercamiento "estético" a la literatura viene a matizar ese paradigma crítico "culturalista" para el que la ficción producida en España en las tres últimas décadas del siglo XX significa, al decir de Morales, "un extensísimo documento o artefacto cultural de la historia política de la Transición" y, en concreto, "un historial clínico de la depresión experimentada por la sociedad española tras morirse el dictador"[59].

Las expresiones "patología" y "aberración cultural" son empleadas, de hecho, con una explícita intencionalidad política, por el periodista Guillem Martínez al presentar un libro de autoría colectiva y notable resonancia desde que apareció en 2012: CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española (2012). Sirven al coordinador del volumen para (des)calificar "el paradigma cultural hegemónico en España desde hace más de tres décadas", que se designa con el acrónimo CT (Cultura de la

Transición)[60] y será caracterizado de forma poco sistemática a lo largo de los 17 ensayos que componen el libro, aunque sí se perfile la imagen de una cultura uniformemente ominosa a la sombra del Estado y surgida "para crear estabilidad política y cohesión social" en la nueva democracia (Guillem Martínez). Se trataría de un modelo de cultura totalizador (y totalitario), monopolista en su represión de cualquier discrepancia (Guillermo Zapata; Belén Gopegui), vacío ideológicamente (Amador Fernández-Savater), sometido en exclusiva a la tiranía del consumo (Ignacio Echevarría) y secundado por los representantes de un establishment al servicio de los intereses convergentes de la clase política, las instituciones, la industria y los grupos mediáticos (Ignacio Echevarría). La CT se describe, en última instancia, como "la cultura más extraña y asombrosa de Europa" (Guillem Martínez), aunque su próximo final lo auguran casi unánimemente todas las voces que colaboran en la obra y ponen sus esperanzas en el poder regenerador del movimiento ciudadano del 15M (2011), así como en la nueva horizontalidad de la cultura que propicia internet.

Surgido en el contexto de la crisis económica de 2008 y del cuestionamiento más radical de los logros de la Transición, el interesante gesto crítico de la antología CT o la Cultura de la Transición tiene puntos ciegos ya observados por Álvaro Fernández[61], a los que cabe añadir cierta inconsistencia cronológico-conceptual digna de atención. Y es que el concepto CT resulta equívoco y poco satisfactorio no solo porque se emplee para definir una entidad estática, uniforme y relativamente perdurable (así es vista la cultura española a partir de 1975, bajo la idea de la "transición inacabada"), sino porque la etiqueta-consigna CT ignora casi por completo el quehacer cultural del periodo comprendido entre 1975 y 1982, precisamente la etapa —ampliable, sin duda, en sus antecedentes y derivaciones— que acoge las grandes transformaciones políticas y legislativas, a la vez que la más viva circulación de ideas en el tránsito de la sociedad española de la dictadura a la democracia[62].

De este vacío pueden darse distintas explicaciones (¿la memoria relativamente "joven" de muchos de los autores y autoras que colaboran en el libro?), pero permite constatar que el revisionismo crítico de la Transición en el plano político e ideológico no afecta

del mismo modo al periodo histórico en el que se gesta el cambio constitucional ni a la visión de la sociedad o de la cultura de una España en transición. Junto a obras como CT — o la que promovió en 2002 Eduardo Subirats con el título Intransiciones. Crítica de la cultura española—, que apuntan a la banalización comercial de la Movida, los fastos del 92 o las carencias de la cultura en la democracia[63], han aparecido importantes estudios, debidos con frecuencia a las generaciones más jóvenes, que reivindican el dinamismo social y cultural de los últimos años del franquismo y de la Transición, y dirigen especialmente su mirada a las manifestaciones de la contracultura y, en términos más amplios, al domino de la cultura "no oficial": libertaria, underground, radical, amateur o, simplemente, minoritaria, que acoge también la voz de los perdedores y de los malditos (en general, masculinos).

La exposición celebrada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, del 20 de noviembre de 2007 al 23 de febrero de 2008, con el título "En transición", quiso ofrecer en sus diez ámbitos temáticos (la huelga, la comisaría, la escuela, el psiquiátrico, los cambios en el ámbito doméstico, la escena musical, los medios de comunicación…) un "relato abierto" del periodo que reconociera plenamente el protagonismo de la ciudadanía[64] y diera la palabra a la sociedad "que generó nuevos modelos de relaciones sociales, de contextos profesionales y de estructuras familiares"[65]. Allí, entre otras aportaciones, Vicente Sánchez-Biosca resaltaba la importancia de recuperar un arsenal de "imágenes particulares" (filmaciones en Super 8 mm, amateurs o conducidas por manos inexpertas) que, pese a su precaria conservación y sus debilidades formales, eran "un material de vital importancia" para documentar hechos y situaciones que las imágenes más oficiales no habían registrado en su plenitud. Filmes, como los de Joaquim Jordá o Helena Lumbreras, que dan testimonio de cómo los lugares intocados del franquismo se convirtieron en espacios de disidencia:

Los campus universitarios, las aulas mismas, las calles y las fábricas, las iglesias, las escuelas y los barrios… son el teatro de una transfiguración de lo que nos ofrecieron NO-DO y Televisión Española. Paralelamente, extrañas gentes, hasta entonces

mediáticamente inverosímiles, tomaban la voz y la palabra: líderes obreros, sacerdotes contestatarios, cantantes protestones, mujeres con mono fabril… Y, sobre todo, las masas; esas masas que bañaron en multitudes a Franco y a sus ministros, se exaltan en calles, frente a las prisiones ostentando sus apresuradas pancartas y levantando los brazos de un modo que el cine español no registraba desde hacía décadas. Una retórica nueva, olvidada, pero con ecos y reminiscencias, unos rostros sin precedentes, unos gestos inusuales. Cuanto menos ensayado, más elocuente[66].

En torno al proyecto Desacuerdos[67], planteó Jesús Carrillo una reflexión sobre las razones del olvido de las prácticas experimentales y políticas del arte de los años setenta en "la gran narración" del arte español de la democracia. Este olvido que se ve reflejado tanto en la ausencia casi absoluta de piezas y documentos de esas prácticas en las colecciones de la principal institución museística del país (el Museo Reina Sofía) como en el discurso historiográfico, que solo en los últimos años había empezado a construir "la memoria del arte experimental, político y/o de 'nuevos comportamientos'", y a interesarse por su lugar en el arte español contemporáneo[68]. En esta línea de recuperaciones y relecturas de la producción cultural "periférica", se inscribe también el trabajo de María Jesús Ruiz Muñoz (El cine olvidado de la Transición española. Historia y memoria del audiovisual independiente en Andalucía, 2015) o el de Alberto Berzosa (Homoherejías fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta, 2014)[69], que se distingue de otras aproximaciones al tema por el énfasis que pone en las formas de transgresión de la heteronormatividad y en el análisis de las relaciones entre la producción audiovisual, los colectivos (homosexuales) militantes y los ámbitos culturales marginales y underground.

Una memoria sentimental del fenómeno de la contracultura —visto como utopía fracasada que desemboca en 40 años de desencanto— ofrece Jordi Costa en Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España (2018); a diferencia de Jordi Mir García, que revisa los referentes intelectuales y políticos de las revistas Star (1974-1980), Ajoblanco (1974-1979), El Viejo Topo

(1976-1982) y Mientras tanto (1979) desde la posición de una historia inclusiva que —sin caer en la hagiografía— ponga en valor lo que la contracultura, el underground, las culturas libertarias y las radicales ofrecieron a la Transición española y a la transformación del país, como corrientes indispensables en el desarrollo y difusión de las ideas pacifistas, antimilitaristas o ecologistas, así como de las vindicaciones del feminismo y del movimiento homosexual en una sociedad que estaba lejos de compartir tales principios[70] .

La historia (contra)cultural de los años setenta y principios de los ochenta ha conservado la memoria de una estela de figuras marginadas —y de malditos— que quedaron por el camino en las reacomodaciones ideológicas de la izquierda, cuando echa a andar la democracia, o como víctimas, en palabras de José-Carlos Mainer, de lo que parecieron "liberaciones decisivas" (ligadas a la imaginación psicodélica, el uso de las drogas, las alternativas comunales a la familia, la libre elección sexual). El culto reciente a estas figuras, manifiesto en las revisiones y biografías de Leopoldo María Panero, José Antonio Maenza o Eduardo Haro Ibars que se han publicado desde el comienzo del nuevo siglo, revela, en opinión de Mainer, "cierta mala conciencia colectiva y algo de distancia autocrítica"[71].

No obstante, este interés ha fructificado recientemente en nuevos estudios culturales que aspiran a contar la historia de "la otra Transición"; la que no solo restituye la imagen de un tiempo complejo, conflictivo y contradictorio sino que da acogida a las voces más anónimas de la intrahistoria ciudadana, rescatando la creatividad nacida de proyectos utópicos y sueños revolucionarios incumplidos. En esta orientación destacan los trabajos de Germán Labrador, como el titulado Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española (2009), texto que explora las manifestaciones de la "literatura drogada" y los sueños de conciliar literatura y vida en Aníbal Núñez, Leopoldo María Panero o Eduardo Hervás. Más ambicioso y brillante es su reciente estudio Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986), donde reconstruye las formas de vida y la evolución política, moral y creativa de la juventud de dos generaciones —la del 68 (o antifranquista) y la de los jóvenes del 77 (ácratas, modernos, pasotas, libertarios)—, cuyas disidencias

confluyen tras la muerte de Franco en el impulso de dar forma a una cultura revolucionaria, neovanguardista, en conexión con las organizaciones políticas clandestinas o al margen de ellas, que entra en declive con el proceso institucional de la reforma política y las luces de la movida[72]. En la línea de Teresa Vilarós, Germán Labrador destaca la producción de escritores y artistas —como Carlos Saura, Cecilia Bartolomé, Carmen Martín Gaite, Juan Marsé, Miguel Espinosa, Lidia Falcón, Antonio Buero Vallejo o José Sanchis Sinisterra, entre otros— que ya durante la Transición fueron sensibles a "las fisuras del periodo", anotando "las fracturas políticas, las mutaciones en el lenguaje, las heridas en los cuerpos, las vidas que la Transición deshace"[73]. Aunque tales grietas y fisuras saldrán a la luz en este estudio de la mano de instituciones alternativas y autores menos integrados (Pau Malvido, José Ribas, José-Miguel Ullán, Xaime Noguerol, Aníbal Núñez, Ramón Irigoyen, Fernando Merlo, José Saavedra, Juan Luis Recio, José Luis Méndez Ferrín). Recordar la Transición desde la perspectiva de la memoria ciudadana, desde formas de cultura más indómitas, permite, para este estudioso, imaginar utópicamente "quienes pudimos haber sido", entender la democracia como "un conjunto de expectativas históricas y morales", en lugar de pensarla "como el resumen de una forma de Estado"[74]. También aspira a ofrecer una visión sin duda más completa del periodo. Aunque, como observará oportunamente Leticia Blanco Muñoz, tampoco esta visión atiende a las vidas ni a las obras de las mujeres y continúa firmemente arraigada en "narrativas asimétricas de género que releen el periodo en clave masculina"[75].

***

Bajo el título Historia cultural de la Transición, se reúnen catorce trabajos que profundizan en muchas de las cuestiones hasta aquí planteadas, aunque además de incidir en el análisis de los retos y dilemas suscitados durante el periodo transicional, afrontan también, con cierta voluntad sistematizadora, el estudio de cómo esta etapa de la historia reciente de España ha sido rememorada –ya en pasado– bien como "matriz de nuestro tiempo presente", espacio

muy expuesto, por ello, al escrutinio crítico, bien como enclave en el que cristaliza la historia pretérita de la España del siglo XX, y como lugar de memoria generacional o metáfora de otras transiciones privadas e identitarias. El título del libro sugiere el indudable vínculo de los estudios que presentamos con la "historia cultural", a la vez que apela al interés de ir conociendo, desde una perspectiva diacrónica, las varias visiones que se han elaborado sobre los años del cambio político a lo largo de una sucesión de presentes que se confrontan con el pasado[76]. Para iniciar esta tarea se han convocado aquí investigaciones que versan sobre distintos medios y géneros artísticos (ensayismo en prensa, memorias, novela, teatro, cine, pintura, televisión); una confluencia compleja de discursos y narrativas ficcionales, que difieren ciertamente en sus retóricas representativas y modos de interpelar al público, pero cuya aportación es necesaria para comprender las mediaciones múltiples que intervienen en la creación social de valores y en la construcción memorística del pasado; máxime cuando, como se verá en varios capítulos del libro, ciertas obras de especial significación generan nuevos discursos que las comentan, reinterpretan, difunden o recrean por medio de otros lenguajes, en un diálogo intermedial que acrecienta su resonancia.

Se abre el libro con dos capítulos que exploran diferentes posiciones intelectuales ante el cambio democrático. En "La urgencia de dejar atrás un pasado incómodo: algunos ejemplos de reacomodaciones y silencios durante la Transición política", José Luis Calvo Carilla se detiene en las memorias y novelas de corte autobiográfico publicadas en vísperas de la Transición por señalados intelectuales del régimen que sintieron la necesidad de purificar su pasado haciendo confesión pública de sus "transiciones ideológicas personales". Junto a los casos de José Luis Aranguren o Pedro Laín Entralgo –cuyo Descargo de conciencia (1976) tuvo una réplica en el personaje del viejo escritor falangista Luys Forest creado por Juan Marsé en La muchacha de las bragas de oro (1978)–, Calvo Carilla analiza en detalle las estrategias confesionales de otros "Saulos apeados del caballo del franquismo triunfante", como José Luis Sampedro y Gonzalo Torrente Ballester, escritores en la cumbre del reconocimiento y del éxito popular que, en los inicios de la España democrática, también retocan o pasan en silencio una parte de sus biografías, haciendo tabla rasa de su ideología juvenil y las

vinculaciones que tuvieron con el régimen franquista.

El texto de Carlos Femenías, “Gramática intelectual en la Transición: Rafael Sánchez Ferlosio y Agustín García Calvo en las páginas de El País”, incide en el pensamiento de estas carismáticas figuras de la “generación de los 50” (y de la disidencia antifranquista), que ya gozaban de gran prestigio cuando encuentran en El País una tribuna que aprovechan para reflexionar sobre los nuevos usos de la palabra en la esfera pública y la institucionalización/ degradación de un lenguaje recién llegado con el sistema democrático. El autor recoge los ataques de García Calvo a la colonización de espacios por parte del Estado, que “fagocita la diferencia” con la pretensión de que “hablen todos el lenguaje de la Administración” y paralelamente, las reflexiones de Sánchez Ferlosio ante un lenguaje político-mediático alejado de la razón y de la lógica, reducido a lemas y eslóganes manufacturados que no quedan tan lejos del uso dogmático de la palabra bajo un régimen autoritario. Los diferentes imaginarios críticos de García Calvo –en su preservación de un espacio otro, irredento, frente a lo normativo y sistematizador– y de Sánchez Ferlosio –centrado en la necesidad de “conjugar alguna zona de acomodo entre el cuidado de lo público y un pujante repliegue hacia la privacidad”–representarían, como observa Femenías, dos actitudes hacia la palabra de la incipiente democracia y la labor de deconstrucción de los argumentos del poder.

Los estudios que siguen a continuación abordan diferentes modos de acercamiento a la realidad histórica y sociocultural de la Transición a través de representaciones y tramas narrativas urdidas en las cada vez más numerosas novelas, obras teatrales, películas e imágenes de televisión que van configurando el imaginario del periodo transicional.

La novela es, sin duda alguna, el medio artístico y el género de ficción que vuelve con mayor frecuencia a la evocación del pasado histórico y, aunque el acervo novelístico sobre la etapa transicional no puede competir todavía con las novelas de la Guerra Civil, el fiel de la balanza empieza a desplazarse, como muestran los tres estudios panorámicos que aquí se recogen. En “Sic transit. La Transición como tormenta y trauma en la novela española entre

1983 y 1992", Juan Carlos Ara parte del momento fundacional en la percepción del periodo "como pretérito inmediato" para ofrecer un esclarecedor panorama, en el tramo temporal delimitado, de las novelas de muy diversos autores y autoras que recrearon los acontecimientos de la Transición, desde el "subjetivismo íntimo" más que desde la distancia objetiva (reservada a la novela negra). Aunque en los años ochenta se produce la llamada reprivatización, el ensimismamiento de las letras y el repliegue del objetivismo crítico, un puñado de obras iba a afrontar el recuerdo de la Transición como un "periodo traumático, extraño" que trastornó trayectorias personales y, en menor medida, colectivas. El autor constata en su recorrido la abundancia de metáforas tormentosas, personajes alienados y ajustes de cuentas con el pasado revolucionario, no faltos de sarcasmo e ironía. Extrañamiento, desafección y visiones nada heroicas del periodo desvelan, a fines de los años ochenta, traumas íntimos o generacionales larvados en el ámbito privado que no cuestionan "ninguna anormalidad colectiva o histórica".

En un contexto diferente –las primeras décadas del siglo XXI–, Mª Ángeles Naval avanza la hipótesis del estrecho vínculo que existe entre el relato de la Transición y el de la Guerra Civil. "Memoria de la Transición en la novela española de los 2000" confirma este postulado, considerando el trayecto de muchos escritores que transitan con naturalidad de un momento histórico a otro (Javier Cercas, Juan Marsé, Lidia Falcón, Isaac Rosa, Belén Gopegui, Javier Marías), pero también el modo en que la narrativa española de la memoria histórica extiende su radio de acción hacia la Transición y equipara sus "perdedores" y "víctimas" a los de la Guerra Civil. Cabría hablar, según la autora, de un desplazamiento desde la denuncia de la represión y la ilegitimidad del régimen franquista "hacia la revisión de las políticas de reconciliación y de consenso, y de paso hacia todo el proceso político democrático inaugurado en la Transición", ya que el franquismo ha dejado de ser "el único enemigo legítimo de la democracia española" para hacer hueco a otros enemigos más vinculados con las deficiencias democráticas. En la narrativa reciente, las sagas familiares, la novela coral o el recuento de las vidas de "viejos amigos" que compartieron militancia son algunas estructuras que van a materializar la tensión entre vencedores/perdedores e incluso entre víctimas y verdugos,

en un clima de insatisfacción y creciente crítica contra la "Inmaculada Transición" que convertirá a la novela "en un componente más de un debate social de gran calado con trascendencia política".

Gonzalo Pasamar estudia un género firmemente ligado a la realidad sociopolítica en su texto "El recuerdo de la Transición española en la novela negra (1977-2016)". La amplitud temporal del estudio y el repaso a un corpus de cuarenta obras muestran hasta qué punto el citado acontecimiento ha servido de inspiración por su importancia política y cultural, si bien con notables diferencias entre la narrativa influida por "la memoria cercana" y la que con el paso de las décadas ha provocado un cambio sustancial en dicha inspiración. Pasamar establece una primera etapa de "evocaciones in situ" (con novelas de Juan Madrid, Manuel Vázquez Montalbán, Isaac Montero o Lourdes Ortiz), en las que la imagen de la Transición no se corresponde "con ningún discurso simplista ni triunfalista, sino que conecta con algunas emociones y sentimientos contemporáneos: incertidumbre, expectativa, temor, sensación extrema de dificultad y desencanto". Una segunda etapa se inicia a mediados de los noventa, cuando la inspiración de la novela negra en el periodo transicional no busca ya recrear la memoria coetánea, sino que responde a preocupaciones actuales, a nuevos gustos y a un uso político del pasado con predominio de las valoraciones críticas, el escepticismo o incluso la visión negacionista del cambio.

No siempre suele tenerse en cuenta el teatro –al menos en los últimos tiempos– en la labor de construcción cultural de la memoria colectiva. Dos estudios reflexionan en este libro sobre ello. El trabajo de Teresa García-Abad, "Representaciones de 'la Cosa' o el monstruo reprimido: transición y teatro", retoma varios conceptos de Teresa Vilarós (El mono del desencanto, 1998) para explicar las tendencias y estrategias de una escena que, en la incipiente democracia, reclama desde la izquierda la necesidad de unión de los intelectuales en torno a un proyecto político, pero elude la representación "frontal" del tiempo presente. Así, el lenguaje dramático somete el discurso de la Transición "a un desplazamiento operado por alegorías, analepsis históricas, símbolos, mitos y metáforas, pues se hace necesario liberar el presente de retóricas del tiempo, del espacio y del lenguaje". Obras como Cambio de tercio o

Sombra y quimera de Larra se sirven incluso de un procedimiento de contraenvoltura, que piensa, desde la historia lejana, el momento actual. En acusado contraste, bien arraigado en el tiempo y en el espacio, se desenvolvería el teatro de la derecha más recalcitrante, que satiriza todo aquello que se aleje del régimen anterior de la dictadura y focaliza en la misma idea del consenso sus más disolventes críticas.

Isabel Carabantes cuestiona, en "La CT evita el drama, pero el drama se vuelca con la CT", el incomprensible olvido del teatro en los ensayos del libro-manifiesto CT o cultura de la Transición (2013), máxime cuando el género dramático no ha dejado de revisar en los últimos años esta etapa histórica, convirtiéndose en un espacio privilegiado desde el que analizar diferentes miradas. Más de una veintena de obras son agrupadas por la autora en tres modalidades, que abarcan un primer grupo de textos (de Antonia Bueno o López Mozo) en los que se recuerda el pasado desde un punto de vista personal, con personajes anónimos que vivieron aquel tiempo. En el último lustro renace, por otra parte, un teatro documento que ha llevado a escena figuras, discursos y acontecimientos clave de la Transición (Suárez, la legalización del PC) "desde una doble perspectiva: Introspección o denuncia, fotografía y negativo". Y no faltan los autores que toman el camino del humor y han hecho de algunos momentos –el 23-F– un musical satírico o un vodevil. Para esta autora, "el teatro ha encontrado en la Transición un periodo útil, lleno de olvidos y recuerdos… en el que seguir rastreando y reinterpretando la memoria del país".

El tratamiento de la Transición en el cine cuenta igualmente con un apreciable número de títulos, notablemente rico y diverso en los años de tránsito a la democracia, cuando, como se apunta en un madrugador análisis de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce, la reflexión fílmica sobre el propio presente se hizo desde "posiciones políticas situadas en los confines del espectro: bien la derecha más descarnada, bien la izquierda reformista o, más excepcionalmente, radical" ("Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español", 1986). El interés fue decreciendo en la primera etapa de los gobiernos socialistas, aunque hubo un momento de especial desafección entre 1987 y 1997, hasta que se reavivan, como ocurre

en otros medios, el “deber de la memoria” (piénsese en Sé quién eres, Patricia Ferreira, 2000), los recuerdos generacionales e incluso la nostalgia retro. Las aportaciones incluidas en este volumen tratan problemáticas de relieve en el proceso de transformación de la sociedad y el cambio de los valores heredados del franquismo.

En el artículo “Política y sexo en transición. La construcción de la normatividad sexual desde las nuevas narrativas cinematográficas”, Víctor Mora se pregunta hasta qué punto la novedosa representación del cuerpo “emancipado” –convertida en un símbolo de la propia Transición–puede leerse como una ruptura y un cambio de paradigma o si, por el contrario, mantiene elementos de carácter continuista. Analiza la construcción de imágenes de “cuerpos contrasexuales” –de subjetividades sexo-genéricas no normativas y, en concreto, la figura del varón homosexual, que ponía en cuestión la masculinidad hegemónica vinculada a la esfera política del franquismo– en dos tipos de narrativas del cine comercial de la época: por un lado, “las comedias ibéricas” y el “fantaterror” (que explota el destape de cuerpos femeninos, pero también abre espacios para la expresión del deseo lesbiano); por otro, el llamado cine pedagógico que “humaniza al monstruo”, proponiendo una figura normalizada (“normativizada”) del varón homosexual, si bien solo con el cine de Pedro Almodóvar desaparecen la culpa y el castigo, aunque no la marginalidad de los personajes. Las narrativas visuales de la Transición “supusieron una apertura en el imaginario colectivo para nuevas realidades”, aunque, como constata el autor, todavía no se cuestionó el binarismo y la jerarquía en el “sistema sexo genérico”.

A continuación, el capítulo de Christelle Colin, “La transición a la democracia en el cine español reciente: La isla mínima (2014) de Alberto Rodríguez”, analiza este aplaudido filme atendiendo a dos aspectos: la posición ideológica que mantiene respecto a la Transición en un contexto de crisis y recios ataques al “relato hegemónico” y, paralelamente, el significado de la opción estética elegida –los esquemas del filme negro– para narrar el pasado histórico desde una perspectiva poco frecuentada en el cine (y en la ficción de TV) que se había acercado a este periodo en los últimos años. Según Colin, La isla mínima elabora un discurso sobre las contradicciones del proceso transicional focalizadas en la

“persistencia del pasado franquista en el presente de los años ochenta” y aboga por un desvelamiento de la siniestra verdad sobre las fuerzas represivas policiales. Pero su propuesta crítica es matizada y en apariencia incoherente, pues las oposiciones que plantea (entre los dos policías y, por extensión, los españoles) se superan reactivando ideas clave de reconciliación y consenso. En última instancia, se podría afirmar que, más que la (re)interpretación del acontecimiento histórico, lo que la película busca es la renovación en la forma de hablar de la Transición.

La última sección del libro se compone de cinco trabajos que abordan diferentes modalidades del discurso televisivo, el cual, como apunta Manuel Palacio en estas páginas, suele considerarse un activo “coadyuvante en la reproducción de los valores del establishment”, aunque también sea capaz de incorporar temas inéditos y discursos críticos.

No es casual que se inicie este apartado con el ensayo de Manuel Palacio, “La televisión constructora de símbolos culturales para el espacio público. La Transición y la modernidad de los años ochenta”, donde se revisa el papel de TVE en el proceso de cambio democrático, y las luces y sombras del modelo que nace de la Transición. A partir de ahí, su investigación se centra en analizar cómo se ha contado la Transición y la modernidad de los ochenta por las televisiones públicas (estatal y autonómicas) y en evaluar hasta qué punto difieren estos relatos y entran en connivencia con las estrategias de diferentes partidos. Tempranas series de TVE como Españoles (1983) y, sobre todo, Teleobjetivo (1984) –reportajes realizados sin el concurso de historiadores profesionales y creando un lazo entre periodistas y políticos para “construir juntos las políticas de identidad para la nación”– fueron precedentes de La Transición (Victoria Prego /Elías Andrés, 1995), “la serie canónica sobre los orígenes de la democracia en España”. Al ponerla en relación con otras cuatro series de las televisiones autonómicas (La Transición en Euskadi, 1997; La Andalucía de la Transición, 2001; Dies de transiciò, 2004 y Transición y democracia en Euskadi, 2012), salen a la luz las dialécticas entre una memoria pretendidamente nacional/ española y otras memorias (contranarrativas) que emanan de culturas sociales y políticas diversas” (nacionalismo vasco, autosuficiencia nacional del

catalanismo, autoidentidad socialista andaluza...), todas ellas aplicadas a la tarea de construir símbolos para el espacio público.

Luis Miguel Fernández recuerda que "la Transición como mito fundacional de la identidad democrática española se ha construido en gran medida según unas imágenes televisivas ficcionales y no ficcionales que fosilizan ciertos momentos trascendentales de dicho proceso" vinculados al providencialismo y a grandes personajes. De ahí la importancia del rescate de creaciones más insólitas, como las que ocupan su capítulo "Las transiciones pendientes de la Transición a través de dos relatos televisivos de base literaria: Pepe Carvalho y Pájaro en una tormenta". Estas dos series de finales de los ochenta –inspirada, la primera, en el personaje creado por Vázquez Montalbán y la segunda, en una reputada novela de Isaac Montero– elaboran una crónica social muy crítica con los años del cambio y se perciben en la actualidad como una fisura por la que entran el conflicto y la disidencia en un ámbito de "imágenes especulares momificadas". El autor estudia minuciosamente el contexto (político y televisivo) de su gestación, las fuentes en las que se inspiran, las disputas creativas, así como los elementos que se conservan o transforman de los precedentes literarios hasta dar vida a dos notables ficciones de televisión que pusieron de relieve la existencia de conflictos, cuentas pendientes y temas incómodos: Pepe Carvalho, bajo la dirección de Adolfo Aristarain –con quien polemizó Vázquez Montalbán– no deja de aproximarse, según Luis Miguel Fernández, "a aquella crónica urbana de la Transición desencantada del periodo democrático que buscaba Montalbán". Más radicalmente incisiva, Pájaro en una tormenta (1990) necesitó de justificaciones en su emisión, al atreverse a plantear el fracaso en el cambio de los cuerpos policiales al comienzo de la Transición.

En otra órbita cultural –que remite a las fronteras lingüísticas y nacionalistas– se mueve el artículo de David R. George, Jr., "Dagoll Dagom entre las tablas y la pantalla: Transición y transferencia intermedial", al reflexionar sobre la (re)orientación identitaria de esta célebre compañía catalana de teatro colectivo, en sus orígenes, cuyo prestigio se fraguó, con un alcance nacional, entre 1975 y 1985, incrementando su éxito a partir de 1977 al difundirse sus obras más emblemáticas por el circuito catalán de TVE (o TVE en Cataluña). El autor analiza el tratamiento televisual de sus obras

emblemáticas de la Transición (Nocturn per a acordió, Nit de Sant Joan, Antaviana, Glups!!, El Mikado) y sigue su progresión temática desde la recuperación de la memoria histórico-cultural a partir de textos de autores del exilio a la adaptación de una comedia musical inglesa, pasando por la reflexión crítica, a partir del cómic, "de los nuevos modos colectivos de la sociedad en democracia". No hay exclusivismo lingüístico en sus primeros trabajos y la ironía de su crítica social tiene una proyección colectiva, mientras el uso del catalán facilita al grupo la posibilidad "de mantener una identidad múltiple". Dagoll Dagom se vincularía a partir de 1987 a TV3, con lo que sus obras pasaron de ser "un producto destinado a un segmento marginal dentro de la oferta de TVE a cobrar estatus de patrimonio cultural en la parrilla de TV3". En el circuito catalán de TVE, la compañía es identificada con la movida en clave de manifestación regional, mientras que "en la nueva corporación pública catalana se reclama al grupo dentro del programa de reivindicación nacional".

"Guernica como patrimonio y victoria institucional: El Ministerio del Tiempo", de Elena Cueto, examina el proceso de conversión del Guernica de Picasso en un bien patrimonial; más aún, en símbolo de la Transición y de una "supuesta liquidación" de las divisiones heredadas del pasado bélico. Considerando el cuadro como un texto político y estético, la autora analiza los relatos de tono épico elaborados en prensa y televisión para legitimar el rol asignado a esta obra de arte desde que en 1979 se anuncia su adquisición por parte del Gobierno español; no fue menor la producción literaria que abordó el tema, tan celebrado durante décadas por los poetas del exilio, aunque desde una posición más crítica. Un interesante enfoque es el que adopta el episodio "Cualquier tiempo pasado", de la serie de ficción histórica El Ministerio del Tiempo (2015), donde para la conservación del cuadro como tesoro nacional, se recurre a la falsificación del documento que acredita su pertenencia al Gobierno español. Para la autora, "la serie justifica desde una desapasionada posición de cinismo, el uso y la finalidad del objeto artístico". Y sin rechazar lo que el cuadro tiene de texto de historia, la orientación didáctica del episodio deja en un segundo plano la violencia de la Guerra Civil para pensar Guernica como un pasado superado.

Queda en último lugar –aunque no por su importancia– el trabajo de Natalia Martínez Pérez, atento a la labor creativa que desarrollaron las mujeres en un ámbito audiovisual –TVE– que las acogió con más generosidad que el medio cinematográfico. "Leyendo entre líneas: la ficción televisiva de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador durante la Transición", estudia un aspecto poco conocido de la producción de estas tres guionistas y realizadoras: las adaptaciones literarias de grandes clásicos y modernos que llevaron a la pequeña pantalla entre 1974 y 1981 para su emisión en espacios dramáticos, como Novela (TVE: 1962-1979) o Los libros (TVE: 1974-1977). La recuperación de estos espacios es relevante para la historia de la televisión en España y la historiografía feminista, a la vez que permite a la autora reflexionar sobre la articulación del discurso democrático y feminista a través del análisis de los temas y valores que se resaltan en las distintas producciones y permiten poner de manifiesto un estilo y unas huellas de autoría. Una nueva mirada femenina se fragua en televisión, no solo a través de series para mujeres o con la adaptación de textos de Carmen Martín Gaite, Dolores Medio, Elena Soriano, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel o Ana María Matute. La labor de realizadoras como Miró, Molina y la guionista Lola Salvador es decisiva en la presentación de nuevos horizontes de la emancipación de las mujeres, en la preocupación que muestran por sus condiciones de vida o su papel en la Historia, así como en la propagación de valores de una nueva cultura democrática que asoma tanto en la programación infantil como adulta.

***

Finalmente, debemos dejar constancia de que esta publicación es uno de los frutos del trabajo realizado en el marco de los proyectos de investigación I + D + i, Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: literatura, teatro y medios audiovisuales I y II, financiados por FEDER / Ministerio de Economía Industria y Competitividad-Agencia Estatal de Investigación / FFI2016-76166-P/FFI2013-43785-P. En dichos proyectos, coordinados por Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza), participan los doctores y doctoras de la Universidad de Zaragoza (José Luis Calvo Carilla, Juan Carlos Ara Torralba, Mª Angeles Naval López, Pilar Esterán Abad, Carmen Agustín Lacruz, Ana Esteban Sánchez, Alejandro

Simón Partal, Isabel Carabantes, Begoña Gimeno Arlanzón, Noelia Núñez Preza), así como Luis Miguel Fernández (Universidad de Santiago), Teresa García-Abad (Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC, Madrid), Isabelle Touton (Universidad Bordeaux.-Montaigne, Francia), Ana Corbalán (Universidad de Alabama, EE UU), Carmen Gustrán Loscos (Universidad de Leeds, Reino Unido). El grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza está también nucleado en torno al grupo Transficción. Discursos y relatos de la Transición, del Gobierno de Aragón (DGA H08-17R), coordinado por Mª Ángeles Naval. Nuestro agradecimiento especialmente a la ayuda del Ministerio y a quienes han hecho posible con su colaboración en este libro.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar

, Paloma (1996): Memoria y olvido de la guerra civil española, Alianza, Madrid.

—

(2006): “La evocación de la guerra y el franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”, en Santos Juliá (ed.), Memoria de la guerra y del franquismo, Taurus, Madrid.

—

(2008): Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en Perspectiva comparada, Alianza, Madrid.

Aizpeolea

, Luis R. (2017): “Los partidos saludan el éxito de Patria, ‘un libro que deja un poso de Esperanza’”, El País, 22 de abril.

Amell

, Samuel y

García Castañeda

, Salvador (eds.) (1988): La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985), Playor, Madrid.

Andrade Blanco

, J. A. (2013): “El PCE y el PSOE en (la) Transición. Intelectuales, militantes y medios de comunicación ante la evolución ideológica de la izquierda”, Ayer, 89, pp. 167-196.

Ansón

, Antonio et al. (eds.) (2010) Televisión y Literatura en la España de la Transición, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 11-24.

—

(ed.) (2011): El cine y la transición política en España, Biblioteca Nueva, Madrid.

— (2012): La televisión durante la transición española, Cátedra, Madrid.

Ansón

, Antonio;

Ara

, Juan Carlos;

Calvo Carilla

, José Luis;

Fernández

, Luis Miguel;

Naval

, Mª Ángeles y

Peña Ardid

, Carmen (2010): Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Aparicio Rodríguez

, Víctor (2017): “La violencia política en la historiografía sobre la Transición”, Vínculos de Historia, 6, pp. 328-351.

Aranguren

, José Luis (1981): “El País como empresa e ‘intelectual colectivo’”, El País, 7 junio.

Baby

, Sophie (2011): Le mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982), Casa de Velázquez, Madrid.

Ballesteros

, Isolina (2001): Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista, Fundamentos, Madrid.

Beirak Ulanosky

, Jazmin (2012): “Política cultural y arte contemporáneo. El Centro Nacional de Exposiciones (1983-1989)”, en Juan Albarrán (ed.), Arte y transición, Brumaria, Madrid, pp. 249-271.

Beorlegui

, David (2017): Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País Vasco 1976-1986, Postemetrópolis, Madrid.

Berenguer

, Ángel y

Pérez

, Manuel (1998): Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982), Biblioteca Nueva, Madrid.

Berzosa

, Alberto (2014): Homoherejías fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta, Brumaria, Madrid.

Bessière

, Bernard (1992): La culture espagnole: les mutations de l´apres-franquisme (1975-1982), l´Harmattan, París.

Blanco Muñoz

, Leticia (2017): “Revisando las revisiones: la importancia de las autoras en la democratización del canon de la Transición española”, en María Burguillos Capel, Escritoras, silencios y contracanon, Benilde Ediciones, Sevilla, pp. 95-115.

Bono Lahoz, Mª Jesús (2007): “Prólogo”, en VV AA, En Transición [catálogo], Centre de Cultura Contemporánea de Barcelona y Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona, Barcelona, pp. 9-10.

Brea

, José Luis (2004): “El desarrollo de la institución arte en la España de la democracia”, Revista de Occidente, 273, pp. 7-20.

Buckley

, Ramón (1996): La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta, Siglo XXI, Madrid.

Calvo Carilla

, José Luis (2016): Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid.

Calvo Carilla

, José Luis,

Peña Ardid

, Carmen;

Naval

, Mª Ángeles y

Ara

, Juan Carlos (eds.) (2013): El relato de la Transición. La Transición como relato, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Carrillo

, Jesús (2011): “Recuerdos y desacuerdos: a propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70”, en De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982) [catálogo], Museo Reina Sofía, Madrid.

—

(2012): “Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo”, en Arte y transición, ob. cit., pp. 273-282.

Casals

, Xavier (2016): La Transición española. El voto ignorado de las armas. Pasado & Presente, Barcelona.

Castellanos López

, José Antonio (2008): “De consensos, rupturas y nuevas historias. Una visión de la Transición desde la España actual”, en Damián A. González (coord.), El franquismo y la transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época, Los Libros de la Catarata, Madrid, pp. 154-178.

Colmeiro, J

osé (2005): Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad, Anthropos, Barcelona.

— (2013): El ruido y la furia. Conversaciones con Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios, Iberoamericana-Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.

Culler

, Jonathan (2000): Breve introducción a la teoría literaria, Barcelona, Crítica.

De Pablo

, Santiago (2017): Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine, Tecnos, Madrid.

Egea

, Juan (2010), “El desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la transición”, Symposyum, 58(2), pp. 79-92.

Escario

, Pilar,

Alberdi

, Inés y López Acotto, A. (1996): Lo personal es político. El movimiento feminista en la transición, Instituto de la Mujer, Madrid.

Fernández

, Álvaro (2014): “La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española”, Kamchatka, 4, pp. 209-232.

Ferrán

, Ofelia (2007): Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative, PA: Bucknell

UP, Lewinsburg.

Fussi

, Juan Pablo (2017): Espacios de libertad. La cultura española bajo el franquismo y la reinvención de la democracia (1960-1990), Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Gallego Díaz

, Soledad y

de la Cuadra

, Bonifacio (1981): Del consenso al desencanto, Saltés, Madrid.

Gallego

, Ferrán (2008): El mito de la transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977), Crítica, Barcelona.

García De León

, Mª Antonia (2008): Rebeldes ilustradas (La otra transición), Anthropos, Barcelona.

García Navarro

, Fernando (2012): “Cultura, subcultura, contracultura ‘Movida’ y cambio social (1975-1985)”, en Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco (eds.), Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo, Coetánea, Logroño.

Glondys

, Olga (2016): “El giro cultural en la historia contemporánea española: nuevas complejidades, aperturas metodológicas y testimonios de la praxis”, Studia Historica. Historia Contemporánea, 35, pp. 171-204.

Gómez Bravo

, Gutmaro (coord.) (2009): Conflicto y consenso en

la transición española, Editorial Pablo Iglesias, Madrid.

Gómez Montero

(ed.) (2007): Memoria literaria de la Transición española, Iberoamericana, Madrid.

Gómez Rosa

, Fidel (2013): Unión Militar Democrática. Los militares olvidados por la democracia, ViveLibro, Madrid.

Gómez Vaquero

, Laura (2012): Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la transición en España, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.

Goytisolo

, Juan (1979): "¿Alternativa cultural?", El País, 16 de mayo.

—

(2004): "Transición, intransición y regresión", El País, 24 de mayo, p. 8.

Gracia

, Jordi (1996): "Introducción", en El ensayo español. Los contemporáneos, Crítica, Barcelona.

Grandío Seoane

, Emilio (2017): "Sobre la transición democrática y el siglo XXI. Nuevos caminos, nuevas fórmulas", Studia histórica. Historia contemporánea, 35, pp. 241-264.

Granell

, Mónica (2008): "Papeles de Contracultura. La prensa alternativa en la transición española: Ajoblanco (1974-1980)", en Gonzalo Capellán y Julio Pérez Serrano (coords.), Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública, 2, Instituto de Estudios

Riojanos, Logroño.

Guillamet

, Jaume (ed.) (2016): Las sombras de la Transición. El relato crítico de los corresponsales extranjeros (1975-1978), Universitat de Valencia, Valencia.

Hernández Ruiz

, Javier y

Pérez Rubio

, Pablo (2004): Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982), Paidós, Barcelona.

Imbert

, Gerard (1990): Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982), Akal, Madrid.

Juliá

, Santos (2003): “Echar al olvido. Memoria y Amnistía en la Transición”, Claves de razón práctica, 129, pp. 14-25.

—

Transición. Historia de una política española (1937-2017), Galaxia Gutemberg, Barcelona.

Labrador

, Germán (2008): Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española, Devenir, Madrid.

—

(2017): Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986), Akal, Madrid.

Larumbe

, Mª Ángeles (2004): Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición, Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza.

—

(ed.) (2009): Vindicación feminista: una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979), Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Lavanyi

, Jo (2011): “Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis: El desencanto (Jaime Chávarri, 1976)”, en Manuel Palacio (ed.), El cine y la transición política en España, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 73-85.

Lemus López

, Encarnación (2011): Estados Unidos y la transición española: entre la revolución de los claveles y la marcha verde, Universidad de Cádiz, Cádiz.

López De Abiada

, José M.;

Neuschäfer

, Hans y

López Bernasocchi,

A. (eds.) (2001): Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90, Verbum, Madrid.

Lorenzo Rubio

, César (2013): Cárceles en llamas. El movimiento de presos sociales en la transición, Virus Editorial, Barcelona.

Mainer

, José-Carlos (1994): De postguerra (1951-1990), Crítica, Barcelona.

—

(2006): “La cultura de la Transición o la transición como cultura”, en Carme Molinero (ed.): La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia, Península, Barcelona, pp. 153-171.

Mainer

, José-Carlos y

Juliá

, Santos (2000): El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la Transición, Alianza, Madrid, pp. 84-86.

Martín Aceña

, Pablo (2010): “Economía y política durante la Transición a la democracia en España 1975-1985”, PMA.

Martín García

, Óscar y

Ortiz Heras

, Manuel (coords.) (2010): Claves internacionales en la transición española, Los Libros de la Catarata, Madrid.

Martínez

, Guillem (ed.) (2012): CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española, Random House Mondadori, Barcelona.

Mate

, Reyes (2008): Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación, Anthropos, Barcelona.

Mateos

, Abdón (2017): Historia del PSOE en transición. De la renovación a la crisis 1970-1988, Sílex, Madrid.

Mateos

, Abdón y

León Cáceres

, Guillermo (2017): La reconstrucción del PSOE durante la Transición. Una perspectiva territorial, UNED, Madrid.

Medina

, Alberto (2001): Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición, Ediciones Libertarias, Madrid.

—

(2010): Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición, Notorios, Madrid.

Mir García

, Jordi (2016): “Salir de los márgenes sin cambiar de ideas. Pensamiento radical, contracultural y libertario en la Transición española”, Ayer, 81 pp. 83-108.

Molas

, Joaquim (2006): “La cultura catalana durante la Transición”, en Carme Molinero (ed.): La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia, Península, Barcelona, pp. 153-171.

Molinero

, Carme (ed.) (2006): La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia, Península, Barcelona, pp. 153-171.

— (2008) “Los intelectuales de izquierda: un sentimiento de crisis”, Historia y política, 20, pp. 159-181.

—

(2010): “La Transición y la ‘renuncia’ a la recuperación de la “memoria democrática”, Journal of Spanish Cultural Studies, 11(1), pp. 33-52.

Molinero

, Carme y Ysàs, Pere (2008): La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977, Crítica, Barcelona.

Morales Rivera

, Santiago (2017): Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España1976-1998, Purdue University, West Lafayette, Indiana, p. ix.

Morán

, Gregorio (1991): El precio de la Transición, Akal, Madrid.

Moreiras

, Cristina (2002): Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática, Ediciones Libertarias, Madrid.

Muñoz Soro

, Javier (2007): “Sin complejos: las nuevas derechas españolas y sus intelectuales”, Historia y política, 18, pp. 135.

—

(2016): “La Transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)”, Ayer, 81, pp. 25-55.

—

(2016): “Presentación”, Los intelectuales en la Transición, Ayer, 81, pp. 17-23.

—

(ed.) (2016): Les intellectuels en Espagne, de la dictature à la democratie (1939-1986), Bulletin d´Histoire Contemporaine de l ´Espagne, 50, pp. 31-32.

Naval

, Mª Ángeles (2016): “La crítica sentimental de la transición española. Retóricas literarias para el disenso democrático”, en Mª Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor, Madrid.

Negró Acedo

, Luis (2006): El diario El País y la cultura de las elites durante la Transición, Foca, Madrid.

Nieva De La Paz

, Pilar (2004): Narradoras españolas de la transición política, Fundamentos, Madrid.

Nora

, Pierre (1980): “Que peuvent les intellectuels?”, Le Dèbat, 1 de mayo.

Ortiz De Orruño

, José María y

Pérez

, José Antonio (coord.) (2013): Construyendo memorias: Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo, Los Libros de la Catarata, Madrid.

Ortiz Heras

, Manuel (2004): “Historiografía de la transición”, en VV AA, La

transición a La democracia en España. Historia y fuentes documentales, ANABAD, 1, Guadalajara, pp. 223-242.

Palacio

, Manuel (2010): “Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural”, en Antonio Ansón et al. (eds.), Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 11-24.

Pando

, Mª de la Paz (2007): “Cuadernos para el Diálogo: un estado de la cuestión”, Studia histórica. Historia contemporánea, 25, pp. 363-379.

Pardo

, José Luis (2016): Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas, Anagrama, Barcelona.

Pasamar Alzuria

, Gonzalo (2015): “¿Cómo nos han contado la Transición? Política, memoria e historiografía (1978-1996)”, Ayer, 99, pp. 225-249.

—

(ed.) (2014): Ha estallado la memoria. Las huellas de la Guerra Civil en la Transición a la democracia, Biblioteca Nueva, Madrid.

Pecourt

, Juan (2008): Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

—

(2012): “Activismo, medios y transición política”, en Juan Albarrán (ed.), Arte y transición, Brumaria, Madrid, pp. 179-192.

Peña Ardid

, Carmen (2015): “Significantes ambiguos de la libertad: La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en Vindicación feminista (1976-1979)”, Letras Femeninas, 41(1), pp. 102-124.

Pérez Perucha

, Julio (2005): “Prólogo”, El cine español durante la Transición democrática (1974-1983). IX Congreso de la A.E.H.C., Cuadernos de la Academia, 13-14, pp. 11-12.

Pérez Perucha

, Julio y

Ponce

, Vicente ([1986] 2011): “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español”, en Manuel Palacio (ed.) El cine y la transición política en España (1975-1982), Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 223-268.

Pérez Serrano

, Julio (2007): “La transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico”, en Rafael Quirosa-Cheyrouze (coord.), Historia de la Transición española. Los inicios del proceso democratizador, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 61-76.

—

(2016): “Funcionalidad y límites de la Transición a la democracia como paradigma historiográfico”, en Mª Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor, Madrid, pp. 67-89.

Plata Parga

, Gabriel (2010): De la revolución a la sociedad de consumo: ocho

intelectuales en el tardofranquismo y la democracia, UNED, Madrid.

Portela

, Edurne (2016): El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia, Galaxia Gutemberg, Barcelona.

Quaggio

, Giulia (2014): La cultura en Transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986, Alianza, Madrid.

Quirosa-Cheyrouze y Muñoz

, Rafael (2009): Prensa y Democracia. Los medios de comunicación en la Transición, Biblioteca Nueva, Madrid.

—

(ed.) (2011): La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador, Biblioteca Nueva, Madrid.

Quirosa-Cheyrouze y Muñoz

, Rafael y

Fernández

, Mónica (eds.) (2018): Poder y Transición en España. Las instituciones políticas en el proceso democratizador, Biblioteca Nueva, Madrid.

Radcliff

, Pamela (2009): “La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del Feminismo en las historiografías de la transición”, en Carmen Martínez Ten, Purificación Gutiérrez y Pilar González (eds.), El movimiento feminista en España en los años 70, Cátedra, Madrid, pp. 53-70.

Ramoneda

, Josep (2007): “Un relato abierto”, en VV AA, En Transición [catálogo].

—

(2009): “Notes sobre intellectuals i política a la transició i la democracia”, La configuració de la democràcia a Espanya, Eumo, Vic.

Redero

, Manuel (1993): Transición a la democracia y poder político en España postfranquista (1975-1978), Librería Cervantes, Salamanca.

Resina

, Joan Ramon (ed.) (2000): Disremembering the Dictatorship. The politics of memory in the Spanish transition to democracy, Dodopi, Ámsterdam.

Ros Ferrer

, Violeta (coord.) (2014): “Contar la transición: discursos e imaginarios del cambio político en España”, Kamchatka. Revista de análisis cultural, 4.

Rubio Aróstegui

, Juan Arturo (2004): La política cultural del estado en los gobiernos socialistas (1982-1986), Trea, Gijón.

Sabio

, Alberto (2011): Peligrosos demócratas. Antifranquistas vistos por la policía política, Cátedra, Madrid.

Sánchez Noriega

, José Luis (ed.) (2014): Filmando el cambio social. Las películas de la Transición, Laertes, Barcelona.

Sánchez-Biosca

, Vicente (2007): “Contra la desaparición”, En Transición [catálogo], Centre de Cultura Contemporánea de Barcelona y Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona, Barcelona, pp. 47-50.

Sartorius

, Nicolás y

Sabio

, Alberto (2007): El final de la dictadura. La conquista de la democracia en España, Temas de Hoy, Madrid.

Sesma

, Nicolás (2016): “El guardián de la ortodoxia. Jesús Fueyo, un intelectual franquista frente a la Constitución”, Ayer, 81, pp. 57-82.

Trenzado Romero

, Manuel (1999): Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

Ugarte Pérez

, F. Javier (ed.) (2008): Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición, Egales, Madrid.

Vilarós

, Teresa (1998): El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993), Siglo XXI, Madrid.

VV AA (1986): El cine y la transición política española, Filmoteca de Generalitat Valenciana, Valencia.

Wilhelmi

, Gonzalo (2016): Romper el consenso. La izquierda radical en la transición (1975-1982), Siglo XXI, Madrid.

Ysàs

, Pere (2004): Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia. 1960-1975, Crítica, Barcelona.

Capítulo 1

La urgencia de dejar atrás un pasado incómodo:

la Transición política y algunos ejemplos

de silencios y reacomodaciones

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA

Un capítulo significativo de la historia intelectual de la Transición lo representa el testimonio político de algunos significados intelectuales del régimen, quienes, como si se hubieran puesto de acuerdo en airear públicamente sus particulares transiciones ideológicas personales, publicaron sus memorias a comienzos de la Transición o, en algún caso, como el de Aranguren, incluso se adelantaron a las vísperas de tan trascendental cambio político.

Entre las más importantes aparecidas en la época se cuentan Memorias y esperanzas españolas (López Aranguren, 1969); Descargo de conciencia (Laín Entralgo, 1976) y Casi unas memorias (Ridruejo, 1976), edición póstuma que recogía los artículos publicados un año antes en la revista Destino. Dentro de este marco general me referiré también a aquellas actitudes literarias confesionales relacionadas con el memorialismo autobiográfico que, a la hora de silenciar, modificar o enmascarar el pasado inmediato de sus autores, han tenido como cauce de expresión la novela. Ese es el caso de algunas novelas de inspiración confesional de José Luis Sampedro y de Gonzalo Torrente Ballester.

El descargo de conciencia de Laín Entralgo

El título más emblemático de estas confesiones públicas es Descargo de conciencia (1930-1960), de Pedro Laín Entralgo (1976), unas

memorias publicadas tan solo unos meses después de la muerte del dictador.

Laín, a quien se ha considerado como el paradigma de intelectual orgánico del grupo de Burgos[77], culminaba con esta obra un proceso de conversión ideológica similar al de algunos viejos falangistas cuya prehistoria data de la década de los cincuenta y, en concreto, del periodo comprendido entre 1951 y febrero de 1956, años de "crisis" y de "conversiones" que tal vez representó el momento más crucial de la cuarentena represiva en la que Franco puso a la nación (Gracia, 2006). Entre estas fechas tuvo lugar la que Gracia interpreta como la "conversión democrática" de los antiguos falangistas agrupados en las redacciones de las revistas Jerarquía y Escorial, la cual constituyó "el verdadero acelerador de partículas de disidencias muertas hasta entonces" (Mainer, 2001; Mechthild, 2003). Debe recordarse que 1956 es el año del encarcelamiento de Dionisio Ridruejo y de la fundación de su Partido Social de Acción Democrática, y también el del cese de los rectores Laín Entralgo y Antonio Tovar, así como el de Ruiz-Giménez, el ministro que los había elevado al rectorado.

Son muchas las matizaciones de Jordi Gracia a la hora de justificar el perceptible viraje ideológico de estos tortuosos itinerarios personales —y, muchas veces, de sus silencios— en el seno de la dictadura que habían apoyado y con la que seguían conviviendo. Pero más allá de los recelos que suscitan unas biografías sobre las que se extienden no infundadas sospechas de oportunismo político —debido al negro "quindenio" que arrastraban—, el autor de La resistencia silenciosa valora de forma positiva la sinceridad del despegue del franquismo de estos viejos falangistas en sus respectivas conversiones de los años cincuenta —conversiones tempranas en algunos casos, que, por otra parte, invitan a retrasar las correcciones de sus trayectorias a fechas sensiblemente anteriores a las de la Transición (Gracia, 2004)—[78].

Tal vez este comprensivo juicio convenga sobre todo a Dionisio Ridruejo, autor del que Jordi Gracia es un cualificado estudioso. Pero resulta más difícil extenderlo en su integridad al conjunto de intelectuales y escritores que, en vísperas de la Transición, iniciaron una inequívoca operación de despegue desde el seno del régimen y,

en algunos casos, confiaron su pasado a unas memorias en las que, por regla general, el deseo de autojustificación personal se impuso sobre una voluntad confesional estricta (Mainer, 1991, 2004; Juliá y Mainer, 2000).

Laín Entralgo redactó sus memorias para explorar "los 30 años más centrales de su vida [1930-1960], presididos por el constante empeño de buscarse a sí mismo". Tan denonado esfuerzo tuvo su recompensa, ya que el autor de Descargo de conciencia pondría proa a la Transición con todos los problemas de conciencia y de conducta "resueltos y archirresueltos"[79].

Estas estratégicas memorias de Laín (en las que ya reparó José-Carlos Mainer en algunos de sus trabajos) adquieren sus perfiles de época más nítidos al contraluz de la réplica de Marsé en la novela La muchacha de las bragas de oro (1978), publicada dos años después. En ella, Luys Forest, viejo escritor falangista que protagoniza la novela, tiene mucho del Pedro Laín Entralgo memorialista. "Todo me surgió de la lectura del patético libro de Laín Entralgo, Descargo de conciencia, en el que también intenta recomponer su pasado", declaraba Marsé a un entrevistador en fechas recientes.

Aunque no solo extendía su crítica a Laín, sino a todos los que lavaron su pasado al llegar la transición política (Ayén, 2016)[80]. Más detalles de esta iluminadora parodia marsetiana aparecen al hilo de su reciente y completa biografía: "Al novelista le irritó el libro porque le pareció que su autor, lejos de mostrarse dispuesto a aceptar su pasado, se había dedicado a justificarse durante más de quinientas páginas de cuidada y medida prosa sobrepoblada de epicrisis" (Cuenca, 2015).

Como Laín, también Luys Forest se dedica a escribir sus memorias en su chalet de la costa. En tal tarea, el personaje de Marsé enmienda una y otra vez su versión de los hechos vividos, de tal forma que resulten acordes con las nuevas realidades políticas que prometían las vísperas de la España democrática. Su joven sobrina Mariana asistirá perpleja a esa constante y acomodaticia falsificación con la que Forest está reescribiendo su pasado. Representante de la generación más joven, Mariana será el contrapunto de desinhibición moral y vital que desenmascara a

través de sus preguntas las versiones mistificadoras del viejo fascista reciclado (Cifre Wibrow, 2011). Pero también su contrapunto narrativo, ya que, al ayudar a su tío a copiar sus memorias, añade de su cosecha abundantes acotaciones que descodifican irónicamente el texto mecanografiado.

Independientemente de los guiños culturalistas que el provocador título marsetiano contiene[81], su referencialidad extratextual está relacionada con el viejo refrán "no es oro todo lo que reluce"

como preventiva llamada de atención contra la confusión entre la realidad y sus apariencias. Hasta tal punto que llegará un momento en el que, "a medida que avanza el discurso narrativo, van sucediendo hechos imprevistos que comienzan a hacer dudar al lector sobre qué es real y qué es inventado"[82]. La misma Mariana resulta ser un deslumbrante espejismo de esa nueva sociedad a la que Forest está intentando acomodarse.

Para Marsé, el Luys Forest/Laín Entralgo sigue siendo un nuevo contador de aventis, en este caso bajo la especie de un fabulador sin escrúpulos que se propone rehacer su pasado inventando varias versiones de los episodios comprometedores de su vida para modificarlos y presentar una imagen favorecedora de su trayectoria ideológica. En este sentido, el viejo fascista se desenmascara solo, y todo buen lector de Marsé está en el juego[83].

Sobre algunas oportunas rectificaciones

Otros novelistas adictos al régimen fueron dejando de serlo a partir de comienzos de los años setenta, con sus correspondientes gestos, novelas o memoriales públicos de rectificación (Ysàs, 2004). Después de la guerra, José Luis López Aranguren (1909-1996) se integró en el círculo falangista de la revista Escorial (formado por Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar y Gonzalo Torrente Ballester), y colaboró con frecuencia en las revistas y periódicos oficialistas, como La Hora, Arriba, Arbor, Revista de Estudios Políticos, etc.[84].

Otro de los intelectuales significados fue José Luis López Aranguren quien, en este tramo de su biografía, el más oscuro y polémico —objeto en fechas recientes de un encendido debate en la prensa—[85], tuvo también un activo papel en el comité español del anticomunista Congreso por la Libertad de la Cultura, que, a través de los Cuadernos para la Libertad de La Cultura, fue la franquicia de la CIA en España (Saunders, 2001)[86]. Aranguren obtuvo la cátedra de Ética de la Universidad de Madrid en 1955 y fue expulsado de la misma al año siguiente, año en que también fueron obligados a abandonar sus cátedras intelectuales como Enrique Tierno Galván o Agustín García Calvo[87]. Unos años más tarde, la estancia de Aranguren en Berkeley —en una década, la de los sesenta, de total subversión en los campus universitarios norteamericanos y europeos— flexibilizó su ortodoxia nacional-católica para llegar a la Transición revestido de un aura de intelectual libre y desinhibido y contumaz resistente antifranquista[88].

Mucho más compleja es la evolución de José Luis Sampedro (1917-2013), desertor de las filas del ejército republicano para abrazar la causa de los sublevados. Sus progresos personales durante los oscuros años de la posguerra le llevaron a la subdirección general del Banco Exterior de España y a la cátedra de Estructura Económica de la Complutense (1955-1969). Su conversión le sobrevino tras ejercer coyunturalmente la docencia como profesor visitante en las universidades de Salford y Liverpool, y en el norteamericano Bryn Mawr College. De regreso a España, Sampedro se erigió en símbolo de una economía humanista y anticapitalista (Martín Martín, 2010). Senador y académico, aún llegó a tiempo de poner su grano de arena en las protestas en España de mayo de 2011 al prologar la edición española del panfleto ¡Indignaos!, redactado por el también nonagenario Stéphane Hessel, poseedor al parecer del copyright de la indignación europea.

Dadas a conocer en fechas tardías, las primeras novelas sampedrianas —La estatua de Adolfo Espejo (1939) y La sombra de los días (1947), aunque no publicadas hasta 1994— aportan poco al conjunto de su producción. Y, sin embargo, es posible que posean un interés autobiográfico por sus no pocos indicios de los oscuros e inquietantes sentimientos de culpa ante determinadas situaciones

que pudo vivir el autor durante la Guerra Civil.

Independientemente de cualquier conflicto moral de juventud, de esta última novela arranca el tímido proceso confesional que se ha querido ver en su novelística posterior y, en concreto, en El río que nos lleva (1961). Dicho proceso se traduce en un moderado rechazo de la realidad social del posfranquismo e incluso en una cierta revisión de sus posiciones ideológicas, alegorizadas en el conciliador simbolismo testimonial del río (el benéfico y vital flujo de la corriente fluvial entre las dos orillas/Españas inamovibles, que quedarán irreversiblemente atrás, superadas por el heraclitiano discurrir del agua). En este sentido, y antes de alcanzar su popularidad como novelista

—con obras como La sonrisa etrusca (1985), La vieja sirena (1990), Real Sitio (1993) o El amante lesbiano (2000)—, posiblemente el testimonio confesional más significativo de Sampedro sea Octubre, octubre (1981), cuyo argumento, al decir del propio autor, "se centra en un personaje de edad avanzada que se despoja de su pasado, y en ese proceso de abandono y cambio encuentra una novela que escribió en su juventud". Esta, titulada Los papeles de Miguel, no solo le guiará en el proceso de consolidación de su imagen de escritor, sino que le ayudará en su recorrido por un camino místico de purificación y desnudamiento interior para abandonar la noche oscura del pasado y reconstruir una nueva identidad más acorde con los problemas e inquietudes del momento. Octubre, octubre es una novela de abandonos y pérdidas que transforman las relaciones del protagonista con el mundo que le rodea (¿la muerte del hombre viejo paulino?). El héroe hace memoria y escribe sobre su vida pasada "para saberse, para ajustar cuentas, para tener un objetivo nuevo, una vida nueva y para producir futuro con el pasado" (Nòria Jové, 1998: 161), propósitos que en la novela quedan transferidos a la experiencia amorosa y familiar y a las relaciones del autor con su obra.

Parece, sin embargo, que ambas transferencias no tengan otra finalidad que hurgar de nuevo en un pasado personal incómodo y de difícil clausura. A él había retornado en las sucesivas excavaciones interiores de sus primeras novelas, y ahora insiste de nuevo aunque de forma más sutil y discreta. Para Nòria Jové, la

novela evidencia toda la mentira que había en aquello que antes le pareció verdadero y real, de modo que la palabra “realismo” designa en esta novela una actitud moral, una voluntad de tener en cuenta las cosas tal como son. La búsqueda de la verdad a menudo surge por la necesidad de liberarse de un sentimiento de culpa que

está presente en algunos personajes que tienen distintos motivos para sentirse culpables. El sentimiento de culpa implica el de castigo […]. Nada más comenzar Octubre, Octubre, Luis intenta recordar un sueño. Él cree en la reencarnación. Tiene un gran interés por la vida que vivió y por lo que sucedió en ella. Busca la trascendencia: ir más allá de la existencia, tema que se relaciona también con la creación de la novela. En el sueño, que le habla del pasado, él es castigado. Se siente culpable (Nòria Jové, 1998: 171 y ss.).

En su discurso de ingreso en la Academia (1991), José Luis Sampedro declaraba: “He de daros cuanto soy; os debo la verdad de mí mismo, es un acto de corazón más que de intelecto”. Su elogio de la frontera frente a los muros y los límites que cierran y aíslan, además de desembocar en una requisitoria contra los mapas, las leyes, las políticas y las economías que dividen mundo de forma artificial e interesada —lo que suponía de hecho toda una confesión propia con conocimiento de causa como antiguo funcionario de aduanas que había sido—, revelaba ante todo a Sampedro como ser dividido entre el acá y el allá de la línea fronteriza. Se mostraba tan consciente de que tal escisión le había conferido una personalidad ambivalente que en su mencionado discurso no dudó en caracterizarla como jánica: “Mi dios siempre ha sido Jano, el de un rostro a cada lado”[89]. No parece, pues, imposible que esta dualidad interior pudiera propiciar su conversión como un proceso de adaptación natural a las nuevas circunstancias políticas que adivinaba en un futuro más o menos inmediato.

Los silencios autobiográficos de Torrente Ballester

El caso de Gonzalo Torrente Ballester no es una excepción a esta serie de Saulos apeados del caballo del franquismo triunfante, antes bien, es un ejemplo ilustre, aunque con un perfil todavía más complejo y sofisticado.

De "conversión" ideológica encubierta —además de estética— puede considerarse la "Introducción" que antepuso en 1977 Gonzalo Torrente Ballester a la segunda edición de su novela Javier Mariño, al preparar la edición de su Obra completa para Destino. En dicho prólogo, Torrente renegó del descarnado autobiografismo de aquella su primera y censurada novela en la que el autor quedaba identificado con su personaje de ficción. La actitud que mostraba el novelista no era tanto de modestia como exculpatoria: "La insuficiencia, la inseguridad, la falta de seriedad del protagonista, de quien confieso que le cobré muy pronto antipatía, lo cual quizás me haya llevado a exagerar los matices de su ridiculez. Hoy sigue pareciéndome un imbécil, porque peor sería dejarlo reducido a lo que en realidad es, un farsante" (Torrente Ballester, 1977: 207).

El proceso de redacción definitivo de Javier Mariño había tenido lugar durante la Guerra Civil. A principios de 1937, Torrente se encontraba en Salamanca. Allí trabó una profunda amistad con los falangistas Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar, que le llevaría a Pamplona durante el verano de ese mismo año. Fue así como entró a formar parte del círculo de redactores de Jerarquía, junto con Fermín Yzurdiaga, Ángel María Pascual, Luis Rosales, Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar y Dionisio Ridruejo, quienes asumieron el papel de ideólogos e intelectuales orgánicos del nuevo Estado. Posteriormente, cuando el grupo de Jerarquía se deshizo —lo que sucedió en 1938, con la publicación del último número de la subtitulada "Revista negra de la Falange", que solo había aparecido en cuatro ocasiones entre 1936 y 1938—, Torrente pasó con ellos a Burgos, sede del Gobierno de Franco, donde formó parte del grupo falangista que dirigían Dionisio Ridruejo, Rosales, Vivanco y los anteriores, entre otros, que luego integrarían la redacción de Escorial (1940-1950) (Llera, 1992; Abellán, 1993; Cercas, 1994).

Javier Mariño vio la luz editorial en 1942, pero a los pocos días el libro fue secuestrado por la censura poniendo en cuestión la ortodoxia

falangista del autor. En su mencionado "Prólogo a Javier Mariño" (Torrente, 1977), el gallego se distanció de su novela y achacó sus desviados primeros pasos como novelista al deseo de salvar las exigencias de la censura.

Tal cúmulo de despropósitos descubría Torrente en su primera novela a la altura de 1977 que se vio en la necesidad de tomar una prudente distancia ante el espíritu fascista que la animaba[90]. Aun sin avergonzarse de ella —"por la que siente un poco de ternura, la que se siente por el hijo feo"—, "hubiera preferido no haber escrito Javier Mariño; de escribirlo, que su ideología estuviese más conforme con la mía actual y que, como novela, fuese un poco mejor. ¡Caray!" (Torrente Ballester, 1977: 115).

Era precisamente este "descargo de conciencia" de 1977 —tan parecido al de su amigo falangista Pedro Laín Entralgo— lo único que parecía preocupar a Torrente a la hora de las supervivencias en los inciertos inicios de la España democrática. Y por él llegaba a sacrificar la novela en su totalidad[91]. De lo contrario, Javier Mariño se hubiera convertido en un testigo incómodo de la ideología de su creador en la inmediata posguerra. Por eso, al reeditar su Javier Mariño, Torrente (1977: 109) se esforzó tanto en negar la naturaleza de alter ego de su personaje y en justificar retrospectivamente la existencia de un modelo real sobre el que lo había construido:

Lo hallé en un conocido que, insensiblemente, se fue transformando: aprendí entonces las dificultades de llevar a la novela un personaje real: la situación en que se le mete, los actos que se le obliga a ejecutar, lo transforman necesariamente, lo alejan. Es el resultado inevitable de la imaginación al actuar sobre los datos reales. Influyó en este proceso deformante mi intención de trazar en la figura del protagonista el retrato "típico", casi el retrato-robot, de un joven español medio no comprometido políticamente. Hoy no lo haría (entiendo algo más de personajes de novela, y mis pretensiones estéticas son otras).

El Torrente de la Transición intentará curarse en salud frente a interpretaciones de su novela descarnadamente autobiográficas, aunque entre sus protestas aparezca, al menos en una ocasión, un reconocimiento tácito a su proyección en Javier Mariño:

Yo conocía además los riesgos del autobiografismo, y deseaba evitarlo. Si bien se me alcanzaba que, de una manera o de otra, aquellos materiales de que disponía eran míos, formaban parte de mi experiencia, y toda invención habría de contar con ellos. Ignoraba, eso sí, que el novelista no puede actuar de otra manera, y que toda objetividad es relativa. Mi propósito, sin embargo, deliberado, era el de situar en el centro de la narración alguien que no fuese yo, pero cuyas circunstancias, necesariamente habrían de coincidir, en parte, con las mías; alguien que, también necesariamente, habría de ver la realidad con mis ojos, habría de participar conmigo en experiencias idénticas o semejantes (Torrente Ballester, 1977: 106).

La crítica ha descubierto este mismo reservado distanciamiento en sus novelas posteriores, caracterizadas precisamente por la simulación, el fingimiento, la máscara, el disfraz y la transferencia de las vivencias propias a otros personajes de ficción (Rodríguez Gutiérrez, 2006). Así, Yo no soy yo, evidentemente (1987) representa todo un programa de construcción del personaje desplegado en diferentes planos y perspectivas y definido por lo que no es. El resultado es que el autor ha revestido a sus criaturas de una ambigüedad autobiográfica calificada de diversos modos por la crítica (“identidad incierta”, “misteriosa”, “moviente”, etc.), hasta el punto de que también otras novelas suyas de inspiración autobiográfica, como Quizás nos lleve el viento al infinito (1984), se han hecho acreedoras a idéntico calificativo de “indecisas” o de “identidad movediza” (Becerra y Guyard, 2008). Ambigüedad, indecisión o enmascaramiento de unos héroes que obedecen en principio a la concepción cervantina de un yo múltiple y espejeante aunque, como en caso de la novela recién citada, el protagonista y alter ego de su autor ha procedido a desactivar o distorsionar sus recuerdos del pasado para, en el mejor de los casos, diseminar sus

huellas en el resto de personajes.

Se trata de héroes que se mueven dubitativos entre el deseo de ser identificados con el autor real de la novela, e incluso de entablar con este una relación metaficcional estable y, simultáneamente, la tendencia a ocultar al lector toda seña de identidad demasiado reconocible. Las identificaciones intermitentes de algunos personajes con vivencias, gustos, año y lugar de nacimiento del propio novelista, etc. contribuyen a acercar al héroe a la realidad autobiográfica vivida por el autor pero a la vez a desrealizarlo y a convertirlo en máscara y a insertar los fragmentos de realidad/real en un universo de fantasía (Tena, 2008).

A comienzos de los ochenta, Torrente Ballester publicó una breve autobiografía en la revista Triunfo titulada "Curriculum en cierto modo". Había cumplido 71 años y era reconocido por la considerable y sólida obra realizada hasta entonces. Dicho texto dejó en penumbra aquella parte de su biografía que no consideraba oportuno recordar, para convertir únicamente en objeto prioritario de evocación los años de infancia y juventud que creía los más decisivos en su formación intelectual y en sus comienzos como escritor, y como lo más verdadero de su peripecia vital "son el tuétano de mi biografía: en tanto íntimos, casi infalibles. Por eso no puedo describirlos, y dejo aquí, tras estos garabatos, este 'Currículum, en cierto modo', solo en cierto modo" (Torrente Ballester, 1981).

Es decir que, en un guiño quijotesco y unamuniano ("El hombre como hijo de sus obras"), los años vividos en España a su regreso a París y tras su participación activa y propagandística en el conflicto y en la posguerra quedan difuminados en aras de la entidad de sus ficciones. Torrente ha extendido, pues, un manto de silencio sobre su ideología falangista y sobre sus relaciones con los gerifaltes políticos y culturales del franquismo[92].

Dentro de la vaguedad rememorativa de la que vienen acompañados, los recuerdos de su hijo Gonzalo Torrente Malvido sitúan todavía a finales de los años cuarenta las asiduas visitas de sus padres, que se habían establecido en Madrid, al grupo falangista de Burgos. Como sus amigos, y especialmente tras los pasos de Dionisio Ridruejo, que capitaneaba el grupo de conversos, el autor

de La saga/fuga de J. B. experimentó un lento proceso de replanteamiento ideológico que, en la práctica, apenas se redujo a algunos gestos poco comprometedores, como firmar algún manifiesto estudiantil o asistir a alguna asamblea universitaria (Torrente Malvido, 1990: 107). También como en algunos de los casos anteriores, su estancia en Estados Unidos (1966-1970) terminó de fortalecer ese proceso de distanciamiento de sus orígenes como intelectual y escritor autoritario.

El éxito literario de la versión televisiva de Los gozos y las sombras (1982) sirvió para actualizar una imagen pública de Torrente más acorde con los tiempos democráticos. A la vez que se estrenaba la serie en la pequeña pantalla se multiplicaban las reediciones de su trilogía y toda su obra publicada e inédita comenzó a despertar un interés editorial del que nunca hasta entonces había disfrutado. Pero ni cuando fue un joven vanguardista refugiado en unas prácticas narrativas un tanto marginales —que conservó manuscritas a la espera de vientos más favorables para su publicación—, ni cuando en el otoño de su vida el éxito comenzó a sonreírle, sintió la necesidad de desvelar detalles relevantes de su trayectoria intelectual y política en aquellos años oscuros ni sus activas vinculaciones con el régimen del dictador.

De todos modos, y pese a que Torrente nunca se atrevió a encarar con dignidad su pasado político, algunos pasajes de su "Curriculum" dejan entrever una meditada captatio benevolentiae ante sus mutaciones ideológicas, camuflada en reflexiones de carácter universal sobre la mutabilidad del tiempo y los periódicos cambios en la forma que tiene la humanidad de entender el mundo[93].

Habrá que esperar a que la Transición se consolide para que Torrente, dueño de un universo imaginativo singular y reconocido como uno de los grandes novelistas del momento, se permita la libertad de recuperar como materia de novela un pasado autobiográfico que permanecía en estado catatónico. Lo cual, pese al ambiente propicio para la literatura confesional que acompañó la puesta de largo de la nueva España democrática, sería objeto de evocaciones tan prudentes como ambiguas y pudorosas, no solo en el ámbito de la política, también en el puramente personal. En el caso concreto de Torrente, ni siquiera en las reflexiones

autobiográficas de Los cuadernos de un vate vago (1982) alude su autor de forma inequívoca a la guerra ni a la inmediata posguerra. En Dafne y ensueños (1982), las escasas alusiones a su pasado fascista —que sí había reflejado en toda su inmediatez y brutalidad en Javier Mariño, su primera novela— están reescritas y presentadas ahora en un vago plural generalizador, a modo de ritos de paso de una enfermedad juvenil o de un tic nacionalista inevitable: puro maniqueísmo atávico "del que los españoles tardamos tanto tiempo en librarnos y que aplicamos sin discernimiento suficiente a todos los aspectos de la realidad" (Becerra Suárez, 1999; Álvarez Blanco, 2010).

Dentro de esta férrea y vigilante autocontención, perviven algunos rasgos caracterológicos que el novelista trasplanta desde Javier Mariño a sus héroes de perfil más autobiográfico. De modo especial se detecta en Filomeno a mi pesar (1988b), donde cabe espigar las noticias que Filomeno lee en la prensa parisina sobre el triunfo del Frente Popular en 1936 y las noticias que le llegan de la guerra en España. En París sigue los cursos de La Sorbona, habla con las vendedoras de los periódicos de la mañana o es presa de los brazos de las Circes con las que se topa en el camino… Exactamente como en Javier Mariño, desde donde han transmigrado no pocos recuerdos personales. Con una diferencia importante respecto al maniqueísmo y a la tendenciosidad del Javier Mariño de 1943, y aun frente a la edición autocensurada de 1977: Filomeno a mi pesar hace gala de una exquisita imparcialidad al ponderar las razones y las gestas de los contendientes. Relativiza las ideologías en conflicto a la espera de una armonización conciliadora de las mismas. Procura ser ecuánime y nada vehemente en sus apreciaciones aunque el devenir de los acontecimientos lo intranquiliza y le hace experimentar un remordimiento difuso… De regreso a Villavieja, Filomeno se siente incómodo ante la realidad sociológica de una ciudad cavernícola que interpreta como tendenciosas su neutralidad y su buscada asepsia ideológica, e incluso somete a vigilancia su correspondencia. Villavieja es el topónimo simbólico de un Estado totalitario que el narrador no adscribe a una geografía concreta. Dueño de una ideología plenamente "reciclada", Filomeno sostendrá esta tensa discusión con la autoridad gubernativa:

Señor gobernador, hace ya bastante tiempo, allá por los años treinta y tantos, me entretuve en estudiar la realidad del Estado totalitario. Lo que usted me está explicando coincide exactamente con lo que yo aprendí: "Una patria, un führer. ¿No es así?"; "Sí, es así. ¿Y qué?"; "Señor gobernador, no he cambiado desde aquellos años. Sigo siendo liberal, y no veo posible dejar de serlo" (Torrente Ballester, 1988b: 492).

Todavía más templada es la hechura del periodista Fulano de Tal, en Los años indecisos (1997), donde las vivencias políticas del Torrente de comienzos de los años treinta quedan estilizadas y reducidas a meras evocaciones costumbristas. Sin personalidad, sin dinero y con un futuro profesional anodino e incierto, confía —como el propio Torrente pensó como salida a su propia indecisión juvenil— en que un trasatlántico le abra la puerta de la emigración.

A la altura de 1988, este nuevo alter ego de Gonzalo Torrente Ballester participaba ya del espíritu de reconciliación nacional y de amnesia ante el pasado bélico y posbélico, siquiera fuera en nombre de unos principios políticos liberales a los que decía no haber renunciado nunca. Coincidía, pues, con el aséptico distanciamiento de su pliego de descargos de 1977, en el prólogo a la reedición de Javier Mariño, y con los planteamientos del resto de su obras autobiográficas. Y es que Torrente, como señalaba a sus convecinos en "La parábola del hijo pródigo" (1988a), se propuso pasar siempre de puntillas sobre los temas más oscuros de su biografía y se curó en salud ante cualquier posible traspié o borrón de su pasado político, enmendándolo de un plumazo de inmediato o recurriendo a una calculada ambigüedad:

Si alguna vez aparecieron en mi obra contenidos ideológicos, hice lo que estuvo en mi mano por librarla de ellos. Quedó, eso sí, porque no se puede prescindir de ella mi concepción personal del mundo en su evolución. Es la que puede hallarse en mi obra madura, no armónica ni exhaustiva, ni mucho menos ejemplar o aconsejable. Cuando, con los años, me percaté de que la realidad es conflictiva, este descubrimiento me sirvió no sé si para adivinar o para sentir

dentro de mí una conflictividad semejante, o, mejor que semejante, paralela de oscuro origen y cada vez más violenta, según avanzaba en la experiencia y en el conocimiento. Tranquilizaos; no voy a filosofar ni a contaros mi historia, no voy a salir de la literatura, pero cualquiera me podrá interrogar acerca de mi indecisión ante hechos o ideas fundamentales; ante mi ironía, venga o no venga a cuento; ante mi ambigüedad. Son cualidades del pensamiento y del sentimiento que no recibí de la moda ni de los libros porque yo me crie y crecí en un mundo dogmático y tajante; un mundo del que pronto descubrí que no era más que apariencia y que detrás no había más que miseria intelectual y desorden moral (Torrente Ballester, 1988a).

BIBLIOGRAFÍA

Abellán

, Manuel L. (1993): “Cargo a Descargo de conciencia y otras desmemorias”, Hispanística XX. Memoria/memorias en el siglo XX: cultura hispánica, 10, pp. 79-94.

Alsina Calvés

, José (2007): “La disidencia falangista y el ‘grupo de Burgos’. Sobre la supuesta oposición falangista al régimen de Franco”, El Catoblepas, 61, p. 11. Disponible en http://nodulo.org/ec/2007/n061p11.htm#kp04

Álvarez Blanco

, María del Palmar (2010): “Filomeno, a (su) pesar. El testimonio de un intelectual de la novela hacia 1988”, La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos, 1, extraordinario, pp. 25-40.

Amell

, Samuel (1984): La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis, Playor, Madrid, pp. 90 y 102.

Ayén

, Xavi (2016): “Entrevista: Juan Marsé publica Esa puta tan distinguida”, La Vanguardia, 7 de abril.

Basanta, Ángel (2001): “Gonzalo Torrente Ballester en su rama de abedul (Historia de un largo olvido)”, en José Paulino y Carmen Becerra (eds.), Gonzalo Torrente Ballester, Editorial Complutense, Madrid, pp. 8-10.

Becerra Suárez

, Carmen (1999): “Memoria, biografía y ficción en Dafne y ensueños de Gonzalo Torrente Ballester”, Hispanística XX, 17, pp. 273-282.

Becerra

, Carmen y

Guyard

, Émile (2008): Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, Academia del Hispanismo, Vigo.

Cercas

, Javier (1994): “Torrente Ballester falangista: 1937-1942”, Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios (CIEL), segunda época, 5(1), pp. 161-178.

Cifre Wibrow

, Patricia (2011): “Conflicto entre memorias y entre generaciones: La muchacha de las bragas de oro de Juan Marsé y Stille Zeile sechs de Monika Maron”, Iberoamericana, XI, 41, pp. 7-23.

Cuenca

Josep María (2015): Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé, Anagrama, Barcelona.

Gracia

, Jordi (2004): La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España, Anagrama, Barcelona.

—

(2006): “Proceso evolutivo o ‘crisis y conversiones’: los años cincuenta y el viejo falangismo”, en Santos Juliá (coord.), Memoria de la guerra y del franquismo, Taurus Ediciones/Fundación Pablo Iglesias, Madrid, pp. 319-346.

Juliá

, Santos (2004): “La ‘Falange liberal’ o de cómo la memoria inventa el pasado”, en Celia Fernández y Mª Ángeles Hermosilla (eds.), Autobiografía en España: un balance, Visor Libros, Madrid, pp. 127-144.

Juliá

, Santos y

Mainer

, José-Carlos (2000): El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la transición, Alianza, Madrid.

Laín Entralgo

, Pedro (1976): Descargo de conciencia (1930-1960), Barral Editores, Barcelona.

Llera

, Luis de (1992): “A la búsqueda de los orígenes literario-culturales de Gonzalo Torrente Ballester (1927-1941)”, Spagna contemporánea, 2, pp. 79-94.

López Aranguren

, José Luis (1969): Memorias y esperanzas españolas, Taurus, Madrid.

—

(1970): La juventud europea y otros ensayos, Seix Barral, Barcelona.

—

(1972): Erotismo y liberación de la mujer, Ariel, Barcelona.

—

(1975): Ética, Revista de Occidente, Madrid.

Mainer

, José-Carlos (1991): “Cultura”, en Manuel Tuñón de Lara (dir.), Historia de España, X**, Transición y democracia (1973-1985), Labor, Barcelona, pp. 35-37.

—

(1994): De postguerra, Crítica, Barcelona.

—

(2001): “Conversiones. Sobre la imagen del fascismo en la novela española de la primera posguerra”, en Paul Aubert (ed.), La novela española (siglos XIX y XX), Casa de Velázquez, Madrid, pp. 175-192.

Marsé

, Juan (1977): Confidencias de un chorizo, Planeta, Barcelona.

—

(1978): La muchacha de las bragas de oro, Planeta, Barcelona.

Martín Martín

, Francisco (2010): Economía y literatura de un humanista del siglo XXI: José Luis Sampedro, Editorial Complutense, Madrid.

Mechthild

Albert (2003): Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio Obregón entre 1925 y 1940, Visor Libros, Madrid.

Morán

, Gregorio (1999): “Abuelo, ¿tú fuiste un nazi bueno?”, La Vanguardia, 18 de septiembre.

Nòria Jové

, Montserrat (1998): Octubre, Octubre. Introducción a la novelística de José Luis Sampedro, Universitat de Lleida, Lleida.

Ors

, Javier (2016): “Juan Marsé: ‘Al poder no le gusta que tengamos memoria’, La Razón, 19 de junio. Disponible en http://www. larazon.es /cultura/juan-marse-al-poder-no-le-gusta-que-tengamos-memoria-MF12353953? sky = Sky-Junio-2016

Ponte Sar, José Antonio (1994): Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester, Tambre, A Coruña, pp. 63-92.

Ridruejo

, Dionisio (1973): Entre literatura y política, Seminarios y Ediciones, Madrid.

—

(1976): Casi unas memorias, Planeta, Barcelona.

Rodríguez Gutiérrez

, Borja (2006): “Sobre la condición del escritor y/o simulador”, La Tabla Redonda, Anuario de Estudios Tolentinos, 4, pp. 51-72.

Sampedro

, José Luis (1961): El río que nos lleva, Aguilar, Madrid.

—

([1939] 1994): La estatua de Adolfo Espejo, Alfaguara, Madrid.

—

([1947] 1994): La sombra de los días, Alfaguara, Madrid.

—

(1981): Octubre, octubre, Alfaguara, Madrid.

— (1991): Desde la frontera. Discurso Leído el día 2 de junio de 1991 en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don José Luis Sampedro Sáez. Y contestación del Excmo. Sr. Don Gregorio Salvador Caja, RAE, Madrid.

Santiáñez

, Nil (2006): “La retórica fascista de Javier Mariño: mito, escritura autobiográfica y novela de aprendizaje”, La Tabla Redonda, Anuario de Estudios Tolentinos, 4, pp. 91-120.

Saunders

, Frances Sonor (2001): La CIA y la guerra fría cultural, Debate, Barcelona.

Tena

, Jean (2008): “Proteo y sus máscaras. Quizás nos lleve el viento al infinito”, en Carmen Becerra y Émilie Guyard: Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 105-111.

Torrente Ballester

, Gonzalo (1965): Aprendiz de hombre, Doncel, Madrid.

—

(1977): Obra completa, I, Noguer, Barcelona.

—

(1981): “Curriculum en cierto modo”, Triunfo, 8, pp. 39-47.

— (1982): Dafne y ensueños, Destino, Barcelona.

—

(1984): Quizás nos lleve el viento al infinito, Plaza y Janés, Barcelona.

—

(1987): Yo no soy yo, evidentemente, Plaza y Janés, Barcelona.

—

(1988a): “La parábola del hijo pródigo”, Diario 16, Culturas, 9 de julio.

—

(1988b): Filomeno a mi pesar, Planeta, Barcelona.

—

(1997): Los años indecisos, Planeta, Barcelona.

Torrente Malvido

, Gonzalo (1990): Torrente Ballester, mi padre. La saga/fuga de Gonzalo Torrente Ballester, Temas de Hoy, Madrid.

Vila

, Juan (1993): “Forest el memorioso (De Laín Entralgo a Juan Marsé)”, Hispanística XX, 10, pp. 61-78.

Ysàs

, Pere (2004): Disidencia y subversión: la lucha del franquismo por su supervivencia (1960-1975), Crítica, Madrid.

Capítulo 2

Gramática intelectual en la Transición:

Rafael Sánchez Ferlosio y Agustín García Calvo en El País

CARLOS FEMENÍAS FERRÀ

La nueva lengua

Para cuando echa a andar la Transición, Agustín García Calvo y Rafael Sánchez Ferlosio gozan ya de una indiscutible prominencia en el campo cultural español. García Calvo se ha convertido en una especie de figura de culto a raíz de que se le expulsara de su cátedra en la Universidad de Madrid por participar en la revuelta estudiantil del 65, y desde que vuelve a España a finales del año 76 se incorpora a la vida intelectual con una intensidad reseñada ampliamente en la prensa. En realidad nunca había dejado de estar presente, porque entre el año 65 y el 69 mantuvo activa, extramuros de las instituciones oficiales, su "escuela de estudio libre", en la calle Desengaño[94]. Con toda probabilidad, el espíritu de aquellas sesiones recogía el de aquel otro "centro de estudio libre" que las había precedido en la Universidad de Sevilla, y en cuya puerta, al modo de la Academia de Atenas, podía leerse un largo epigrama en griego donde se instaba a quien entrara a intimar con las palabras para liberarlas de la trama ideológica que con ellas se había urdido. Tal inscripción iba a rescatarse años después como frontispicio de Lalia (1973), un libro que recogía, como reza su subtítulo, Ensayos de estudio lingüístico de la Sociedad. En su prólogo, García Calvo refutaba la existencia de la Sociología y la Lingüística como disciplinas autónomas y agradecía a Rafael Sánchez Ferlosio por la compañía que le había venido prestando desde mediados de los cincuenta en la discusión de tales materias. Fueron esos los años en los que Ferlosio, investido de un prestigio de novelista que desea sacudirse de encima, organiza en su casa una efímera tertulia gramatical que Víctor Sánchez de Zavala bautizó,

con un punto de sorna, como el Círculo lingüístico de Madrid (Sánchez Ferlosio, 1998: 75); y fueron los años, en definitiva, de una fiebre teórica que puso al lenguaje en el centro de toda consideración epistemológica. Apenas nos ha llegado nada de los estudios lingüísticos que Ferlosio llevó a cabo durante aquel periodo, pero resulta significativo, al menos para la tesis de este trabajo, que cuando por fin se decidió a dar a la imprenta un ensayo largo, Las semanas del jardín (2003), acuñara el concepto de "derecho narrativo" para referirse al conjunto de "premisas de carácter lingüístico, psicológico o cognoscitivo" que el escritor y el lector asumen, con consciencia o sin ella, ante un texto narrativo (Ors, 1995: 85).

Nada tiene de extraño, por ello, que en una situación histórica que favorecía y ampliaba los cauces de irrupción y difusión de la palabra, tanto el uno como el otro se valieran de ella como principal materia de reflexión. La aparición de una nueva esfera pública actuó como estímulo para intervenir en la construcción de un discurso crítico que habría de tener en la prensa su soporte predilecto. Asomarse a los artículos que ambos escribieron por aquellos años en El País es un modo de asistir, entre otras cosas, a las tomas de postura provocadas por una institución discursiva que se encontraba en plena gestación.

Difícilmente se encontrará una manifestación más reveladora de ello que la que había de ser, precisamente, la primera colaboración de García Calvo en El País: aparecido el 20 de junio de 1978, "Patita blanca" trascendía con mucho las reacciones que estaban generando las reformas tributarias del primer Gobierno electo porque, en manos del lingüista, estas se convertían en síntoma de un cambio de mayor calado. García Calvo registraba allí cómo "de un tiempo para acá se está poniendo de moda por parte de los organismos del Estado hacerse amigos con la gente". En su afán de diluir cualquier signo autoritario, el nuevo Estado había empezado a modular una voz que se dirigía al ciudadano "de tú a tú por la radio y por los murales", exhibiendo un "derroche tal de —¿cómo se dice?— democracia" que al autor se le antoja "relativamente nuevo, y que debe corresponder a las nuevas formas, técnicas, democráticas, dinámicas (todo en griego, hijo), que desarrollan el Estado y el capital (que todo es uno: no te preocupes mucho) para

sostenerse". El artículo buscaba suscitar en el lector la extrañeza ante una noción y unos usos discursivos recién llegados antes de que perdieran ese aire entre técnico e impostado que la asimilación o el mero paso del tiempo les irían borrando. Producir las condiciones para ese extrañamiento será el modo en que García Calvo reaccione contra la amable invasión con que la "patita blanca" del Estado está penetrando en espacios a los que no consiguió acceder el franquismo.

A ojos de García Calvo, la consolidación y la legitimidad del nuevo Estado dependería de su capacidad para trocar aquel axioma suyo de que "el Estado es enemigo de la gente, y punto" por otro que instituyera su estricto reverso. Así lo venía repitiendo, de hecho, desde unos meses antes, una campaña gubernamental cuyo perdurable lema "Hacienda somos todos" firmaba Stanley Bendelac, y así lo veía, alarmado, García Calvo en su primer artículo: quien se aviniese a cumplimentar los formularios con datos relativos a sus finanzas y a su patrimonio estaría desempeñando una función vicaria del Estado y, por tanto, confundiéndose con él —algo que él, por cierto, no hizo y que habría de acarrearle un sonado disgusto en 1993—. El sistema político naciente se le aparece como una maquinaria abductora en fase de transición hasta lograr que "toda la gente sean funcionarios", que "hablen todos el lenguaje de la Administración, y no pueda haber ya desavenencias ni malentendidos entre el Estado y sus sujetos". La rápida expansión del nuevo régimen político se identificaba con la instauración de una lengua capaz de fagocitar la diferencia, de imponer un marco discursivo hegemónico que expulsara el conflicto de su seno. La percepción sería tenaz e iba a motivar, meses después, un segundo artículo complementario, "¡El caos!" (1978a), donde se ilustraba lo infundado de un puñado de dogmas instilados en todo ciudadano con el fin de apuntalar el statu quo como única forma de lo real. En sintonía con la liquidación del sujeto autónomo desencadenada por el estructuralismo, García Calvo advertía allí de que el individuo vive dentro de una construcción ideológica que gestiona y regula el espectro de la experiencia humana, y sentía que en la nueva España la vida se ahogaba en una tupida red tejida indistintamente con "papeles, cifras, organismos, siglas de empresas y partidos, planes, constituciones".

El crecimiento de la regulación y de los mensajes a la ciudadanía producidos durante aquellos años reaparecería en el provocador "Por la gente que no se cuenta" (1979b), publicado ocho días después de unas segundas elecciones generales en las que disminuyó ostensiblemente la participación ciudadana. Se habla allí de un ruido ensordecedor que ha enterrado toda voz con un estruendo de "campañas", "encuestas", "votaciones" y "recuentos"; de una "inundación de palabrería" que ha corrido por "calles y oficinas", en "altavoces", en "carteles" y en "octavillas", desatando "ecos", "rumores", "estrépitos", "declaraciones", "cómputos", invadiendo el espacio con un "despilfarro de palabras", con una "cháchara automática y maquinal". La multiplicación de métodos de sondeo ciudadano y la diversificación de los canales de difusión de mensajes van acompañados de una denuncia de la degradación de la palabra pública. Lo automático y lo maquinal constituirán, a partir de entonces, una sólida unidad que no dejará de aparecer en numerosos artículos que postulan que la lengua de los ciudadanos va camino de reducirse hasta convertirse en poco más que un reflejo condicionado por las nuevas instituciones.

Una percepción similar fue la que suscitó "La magia de la rima y el carisma de la megafonía" (1982), un artículo en el que Ferlosio reflexionaba en torno al estatuto de la palabra en los regímenes totalitarios y en los democráticos y que dirigía a un Partido Socialista Obrero Español (PSOE) exultante tras la holgadísima mayoría parlamentaria cosechada dos meses antes. Al hilo de los cantos de protesta que llegaban desde Argentina, Ferlosio constataba el "terrible empobrecimiento de la palabra pública y privada bajo el imperio de la Junta". Reducidos los ámbitos de participación ciudadana, la palabra se ve forzada a recurrir a lemas, a fórmulas breves, a sentencias manufacturadas con arreglo a su impacto y memorabilidad; por esa senda, dice Ferlosio, el hablante se adentra en un proceso regresivo que lo aleja de la "razón" y de la "lógica" para devolverlo a un estadio infantil. La condición de la palabra bajo un régimen autoritario no se aducía como un fondo oscuro contra el cual brillara la palabra en democracia. Ferlosio diagnosticaba, por el contrario, que esos mismos males empezaban a asomar en un espacio que estaba siendo colonizado por "factores de poder no ya político, sino social —y, por tanto, indoloros—". Se refería a la televisión y a la propaganda en cuanto formas de

“obscena usurpación de todo ámbito lingüístico” capaces de construir y reforzar dogmas o, como ya había observado García Calvo, de provocar reflejos condicionados. Hay sombras de desencanto en los textos de la época, y aquí y allá se empieza a barruntar que quizás “el caso de una tiranía tan vesánicamente cruenta como la de Argentina sería solamente el caso extremo de una situación capaz de dar lugar al sentimiento de impotencia pública que origina tal regresión de la palabra”; y donde el texto decía “Argentina”, muchos lectores tuvieron que leer “España”. Es muy probable que un momento de “reajustes institucionales”, por definir la Transición con palabras del autor (2016: 125), propiciara las condiciones para que Ferlosio se representara la “facultad de la palabra” y la “razón lingüística” como dos principios que oscilan precariamente en un continuum que los hace susceptibles de deslizarse imperceptiblemente en el ámbito del autoritarismo. Pensar el nuevo régimen en esa continuidad será una de las fijaciones que va a asomar en algunos de sus textos más valiosos. Entre ellos descuella “En posición de saludo o más sobre el ‘caso Miró’” (1980), una tribuna escrita a raíz del secuestro de El crimen de Cuenca (1979) y del procesamiento militar a Pilar Miró. El caso, que ponía de manifiesto el desfase entre el nuevo marco de derechos y los órganos de justicia militar, servirá a Ferlosio para trazar una suerte de mapa para la imaginación moral atravesado por límites y fronteras, por zonas enrarecidas y alteradas que la ciudadanía debe atreverse a contemplar de frente. Se hace preciso “que la población abandone la infancia y los hombres conozcan los tenebrosos límites de sus confianzas y sus seguridades” (2016: 118).

En este y en otros textos se esboza una educación ciudadana de cierto regusto ilustrado, una meditación moral que no puede dejarse en manos de las instituciones. La palabra pública estaba siendo suplantada por un puñado de “tics de reconocimiento antagónico”, por una “floración conceptual” destinada a mediatizar y a prefigurar los términos por donde debía discurrir el razonamiento. La reacción contra el influjo del lenguaje de los partidos y la prensa siempre reposará, con motivo de los temas más diversos, sobre la defensa de un marco de vida común agredido. Es algo perceptible ya en los primeros artículos de Ferlosio: “La demencia senil de la cultura española” (12 de febrero de 1980) o “Villalar por tercera y última vez” (2 de mayo de 1978) son duras invectivas contra una

reforma administrativa que está alentando la proliferación de idiosincrasias y amenaza con desatar un movimiento de autocontemplación basado en la excepcionalidad del grupo frente a la transversalidad de un ámbito discursivo común. Ambos artículos nacían del temor a que el autonomismo tuviera por correlato la atomización de una esfera de debate en la que Ferlosio, según veremos, se encomendó una función reguladora. La aparición de identidades con códigos y espacios privados suponía la deserción de la palabra entendida como lugar de lo transpersonal y lo ajeno.

Imaginarios críticos

García Calvo no se plantea en aquel entonces la atomización del discurso, y esa ausencia puede servirnos para aquilatar cuáles son los espacios lingüísticos que uno y otro convocan. El ingreso de lo privado en lo público no podía ser contemplado por García Calvo porque a duras penas llegó a sus oídos alguna voz que no estuviera ya intervenida o instrumentalizada por el Estado. Lo que se propone detectar son las causas de la rápida expansión del nuevo "credo"; qué resortes ha activado para conseguir hacerse con la hegemonía de la vida pública, de qué manera el "himno de las tropas del capital y del Estado" está logrando empujar hacia los márgenes todo espacio de disidencia. Hay algo intensamente epocal en estas palabras; hoy nos llegan como testimonio de un incoercible deseo de creatividad y de espontaneidad que fue emblema de aquellos años: las tesis de García Calvo apuntan a una revuelta interior, a un estado de alerta contra un instinto sistematizador que se encontraría arraigado en lo más hondo del hablante y que habría despertado con la adquisición misma del lenguaje, según expone en "En el fracaso de los autómatas" (1979a). En ese núcleo duro, que opera mediante abstracciones e iguala lo irrepetible y vario, García Calvo encuentra la piedra angular del capital y el Estado; de ahí que en el exorcismo de esa pulsión ordenadora tuviera que inventarse una retórica de la espontaneidad y proyectar los espacios en los que ese resto indomable pudiera echar a hablar.

Todo ello queda dibujado en “El público y don Joaquín” (1984), que es homenaje a aquel Joaquín García “en quien Mairena sospechaba un futuro taquígrafo del Congreso” y que “era, en verdad, un oyente, todo un oyente” de las lecciones que Mairena impartía, “sin tarima” “ni cátedra propiamente dicha”, dialogando “a la manera socrática” (García Calvo, 2003: 211). Décadas después, el don Joaquín de García Calvo parece haber renunciado al Congreso para promover en sus afueras el “trato público y la conversación en público”. Organizada por el Ateneo Libertario en el Casino de Rute, don Joaquín anima una pequeña esfera pública donde sea audible aquella otra lengua, aquella persona desconocida que constituye el reverso preciso del individuo masa que engrosa censos y encuestas. Este reverso de lo institucional opera en García Calvo, de hecho, como mito del lugar de origen de la propia escritura. Así, en sus memorias, habría de evocarse a sí mismo de niño pasando a limpio sus primeros poemas en la máquina de escribir que el padre —Joaquín García también, e inspector de Hacienda de Zamora— le prestaba en los ratos muertos. Un García Calvo septuagenario rememora con orgullo al muchacho que usaba una máquina “del Estado” para estampar “versos mecanografiados por el reverso” de papeles manchados “con retazos impresos de un acta de Hacienda por el anverso” (2002: 157)[95].

Entre los artículos de Ferlosio no se encontrará ninguno similar, porque sus ideas políticas no atienden a aquellos espacios irredentos que la democracia estaría invadiendo, sino a las condiciones que debe reunir el uso de la palabra en ella. No le mueve la búsqueda de un espacio otro donde pueda aflorar algo que las constricciones ahogan. Ferlosio concibe un solo marco, un solo espacio discursivo y, por eso, lo que en García Calvo era esbozo de una esfera alternativa aparece en Ferlosio como un puñado de reglas que a todos vinculan y que señalan los límites exigibles del discurso público. Así se observa, por ejemplo, en “No tan solo”, un artículo del 11 de noviembre 1979 que reclama “argumentos lealmente razonables” frente a los “conceptualmente hueros y lógicamente incongruentes” que unos pocos días antes ha empleado un antiguo director de Arriba, Jaime de Campmany, desde las páginas de ABC. Campmany, decía Ferlosio, había escrito un artículo “lleno de desplantes retóricos, de corrimientos semánticos y, en una palabra, mala fe verbal”. Todo un párrafo se dedicaba a discutir sobre

mecanismos lingüísticos apelando al respeto por la lógica y la razonabilidad, pero, ante todo, al respeto por un principio que los subsume: la lealtad lingüística; concepto que Gonzalo Hidalgo Bayal (2007: 25) ha considerado, con razón, como una de las cifras de la obra ferlosiana.

Apelar a la lealtad, cuya etimología la hermana con la ley, es un modo de invocar algún tipo de institución tácita capaz de comprometer al individuo, ante sí mismo y ante los demás, a algo que debe regir por encima del nombre propio. Por ello, en aquel mismo párrafo condenatorio, Ferlosio se imputaba el haber incurrido también él, en otra ocasión, en cierta artimaña retórica que se le antojaba como "la deslealtad lingüística más en boga". Son las palabras de un jurista que ha prevaricado y que ha visto con alarma cómo la falta que había salido de su pluma había sentado precedente y florecía como una mala hierba en las páginas de otros periodistas. Constatarlo debió de suscitar la vanidad de quien se sabe leído y observa la permeabilidad del medio a las fórmulas que pone en circulación, pero lo sustancial era cómo esa repercusión ponía de manifiesto la posibilidad, quizás sentida como necesidad, de asumir funciones reguladoras, de sentar desde sus tribunas periodísticas una suerte de tribunal de orden cívico-lingüístico ante el cual irá compareciendo quien incurra en "la deshonestidad de arbitrar una expresión" desleal, quien "vicia, fuerza y retuerce el uso válido de otras muchas palabras", quien practica, en suma, el desvío de la norma, de ese sentido recto que actúa, como todo en el lenguaje, de forma impersonal y vinculante, al modo de una ley o una gramática que prescribe las reglas a las que uno debe ajustarse.

García Calvo veía en el lenguaje la amenaza de un órgano tiránico de cuya querencia uniformadora había que guardarse; Ferlosio lo convertiría en el marco legal desde el cual dirimir lo propio de lo impropio. El cuidado de ese marco es la tarea que Ferlosio se asigna, y ya desde fecha muy temprana parece querer convertirlo en una institución que no se contenta con la conquista de una posición autónoma entre los poderes, sino que ambiciona englobarlos y convertirlos en objeto de reflexión lingüística y moral, dos términos que andan siempre estrechamente unidos en su obra. Así se ve en "Rigor y misericordia", una tribuna del 28 de octubre de 1979 que nace como análisis de la "expansión retórica" de un "hombre

público" que habría de inspirar algún artículo más: Manuel Fraga. Este, que se había jactado de no haber defendido nunca a un terrorista, había incurrido en un "sistema improcedente" —el argumento ad hominem— al que se sumaba el "agravante" de echar mano de ese "corrimiento semántico" —tratar de desvirtuar un sustantivo contagiándole la carga moral de un adjetivo— que en otro artículo había tipificado como "deslealtad lingüística". Jurista y hombre de Estado, con su "expansión retórica", Fraga había atentado contra los fundamentos del mismo Estado de derecho, y allí estaba Ferlosio para hacer valer la jurisdicción de sus tribunas ante un fenómeno público que no sería atendido por los "entendedores, veedores y fiscales", demasiado ocupados en el estudio de "regímenes, procedimientos de justicia, legalidades y legitimidades". Ninguna otra institución iba a juzgar unas "palabras públicas" que, por lo demás, se le antojaban íntimamente afines a otras pronunciadas por Franco en 1946 deseando que ni siquiera el descanso de los muertos pudieran encontrar los enemigos de la patria.

Los artículos de Ferlosio discurren principalmente acerca del nivel de exigencia, la actitud y el concepto que todo ciudadano ha de tener de las nuevas instituciones. Tomados en su conjunto configuran una suerte de breviario moral compuesto a partir del uso y estatuto del lenguaje; en ellos se apela a una ley tácita que debería regir las intervenciones en la esfera pública. Al modo en que lo haría un jurista, en ellos se regía en base a un "derecho lingüístico", a un conjunto de normas que debían respetarse al intervenir en el discurso público. Solo después de pensar en el término "gramática intelectual" como un aglutinador de las intervenciones de Ferlosio y de García Calvo caí en la cuenta de que quizás me viniera sugerido por la palabra que ha quedado asociada a aquellos años con mayor adherencia: el consenso. Tanto la apelación a una lealtad lingüística a la que uno debería acogerse al intervenir en la esfera pública como la apelación a lo improcedente o a lo desleal de una intervención son llamamientos a un código de referencia común destinado a dirimir los límites de lo legítimo y, por lo que llevamos visto, esta preocupación por los límites nacía de la intuición de que la democracia era un espacio lábil, rodeado de fronteras difusas que era fácil trasponer sin apenas percatarse. Si Ferlosio se nos aparece como un suprapoder entregado a señalar los

discursos que atentan contra el nuevo marco de derechos o, para mayor precisión, contra lo que uno debería exigir de ellos, García Calvo lo hace como quien observa el auge de un nuevo lenguaje que está arrollando idiolectos y formas de enunciación que se sostuvieron al margen del Estado y que constituyeron un caudal insoslayable en la cultura crítica del antifranquismo. Aunque por diferentes motivos, el proceso político no está resultando satisfactorio para ninguno de los dos: en uno, por invadir espacios de autonomía y anular la vigencia y el desafío de cualquier alternativa; en el otro, por ser una pálida sombra de una idea de vida compartida continuamente dañada por las instituciones.

Razón y estilo

Probablemente sendas percepciones estuvieran en la base de la radical disparidad de estilos por los que iban a apostar resueltamente uno y otro. García Calvo concibe esa gramática consensuada como una suerte de koiné: una lengua creada sobre un proceso de abstracción y promovida desde una instancia institucional que reduce los límites de lo enunciable en el discurso público, de ahí que su prosa esté forjada mediante una estilización de la oralidad, mediante un encumbramiento idealizado de la parole en lo que tiene de vida no intervenida, de forma ingobernable. Su peculiar ortografía no se propone otra cosa que visibilizar lo artificial de una lengua convertida en norma a costa de la exclusión de otras formas. El destinatario inventado por esa escritura hablada es, claro, aquella instancia escurridiza que no se reconoce en el individuo censable y contable al que se dirige el Estado. Según se deduce del fundamental “Manifestación contra la despenalización de la ley del aborto” (García Calvo, 1983b), para existir, su escritura necesita ser continuamente concebida como un contralenguaje, como el desacato de quien desde su “humilde condición de gramático” postula que tras el “discurso del funcionario” o del “profesional de la información”, dedicados a llenar su “hueco cotidiano” y a fingir que nada ocurre y que está todo controlado, palpita reprimido un resorte que a veces salta y

manifiesta “la conciencia oculta de la sociedad”. Su estilo nace de la repulsión que le provoca ese “vocabulario coyuntural” que “sanciona, simpática, la Academia” y que está amasado con “tics sintácticos” en los que el autor adivina los “mecanismos culturales” representantes de “las ideas dominantes”. Quizás “Amonestaciones a los nuevos ministros de la Economía” (1982b) sea el artículo en el que se contrasten con mayor viveza tanto esas dos formas lingüísticas como la distinta naturaleza del hablante que por ellas se convoca. La voz oral que abre el artículo sospecha que acaso esos ministros a los que va a dirigirse no son más que un fruto de su propia fantasía, pero una vez que lo hace y se decide a plasmar sus amonestaciones, su estilo se trastorna de raíz y muta a un aséptico formalismo burocrático. A medida que el discurso avanza, el autor siente cómo su estatuto queda desfigurado y se va abriendo paso “la insidiosa sensación de que yo no estoy de verdad aquí, de que no soy nada: que no soy más que uno que se han inventado los nuevos ministros para que les dirija estas amonestaciones”. Y aunque sospeche que ya “el generalísimo aquel me había empezado a inventar a su manera”, son estos nuevos ministros que empezó soñando y que han acabado por soñarlo, los que lo están “perfeccionando en mi fantasmagoría y mi nulidad”. El yo que habla acaba desapareciendo, anulándose, porque intervenir en ciertos canales trae consigo la reconfiguración de todos los componentes del circuito lingüístico. Todo se ve allí transubstanciado: cambia la forma del lenguaje y, con ella, la forma del que habla. En el núcleo de las ideas de García Calvo está la certidumbre de que la crítica solo puede ejercerse en un marco discursivo extranjero que, imponiendo sus propios cauces de expresión, supere un proyecto meramente negativo, o, por decirlo con un retruécano suyo, que nunca hará una crítica de entidad “quien no sea capaz de sentir la pura raya de oro que distingue entre la negación de la afirmación y la afirmación de la negación de la afirmación” (1982b).

Muy distinto será el lenguaje de Ferlosio, porque su lugar se asienta en el hueco dejado por juristas y fiscales, “entre los deshilachados flecos de los márgenes jurisdiccionales”, para desde allí abordar los puntos ciegos de las instituciones y el perímetro de la esfera discursiva. “La Chicuela y el buldócero o un arbitraje a tenazón”, un artículo que data del 2 de diciembre de 1978 es, en su fatigosa

puntillosidad, una muestra clara de su prosa: la cita y el subrayado de una resolución del ayuntamiento servirán para poner al descubierto tanto aquellos mecanismos retóricos que encubren un abuso como, una vez más, la improcedencia de los argumentos aducidos; pero tan indicativos como lo anterior son el método y la sintaxis del autor: el periodo extenso, escrupulosamente articulado con el afán de conjurar cualquier sobreentendido es la forma escogida por quien no solo se encarga de asediar los temas, sino de dejar expuesto el instrumental empleado en el análisis. Ferlosio diseccionaba un texto administrativo como quien reclama su autoridad en la materia mediante una exhibición fastuosa. Años después relataría cómo en la frecuentación de los documentos administrativos de los siglos XV, XVI y XVII encontró una prosa cuya "exigencia de rigor en sus necesidades funcionales" actuó como un modelo en el cual espejarse (Ferlosio, 1998: 86). De que la conquista de esa forma fue un proyecto largamente meditado y ensayado que Ferlosio se apropió como una misión tenemos constancia por una carta dirigida hacia 1965 a José María Castellet en la que la invención de una prosa analítica se encarece "como uno de los problemas más serios que, en las circunstancias actuales, puede plantearse en la vida intelectual, a lo menos en lo que a la cultura española se refiere". Se habla allí del "porvenir de la cultura", de la necesidad de "romper con las arcaicas inercias verbales" mediante un soñado instrumento lingüístico que solo podrá conquistarse "ensayando y errando con libros que, aparte de llevar a los lectores a la conciencia de su necesidad y propagar entre ellos el acicate de su búsqueda", les fuerce a vencer "los prejuicios e inercias de un oído anquilosado en los carriles de lo inmediatamente comprensible" (1965: 8). Tal era el programa de quien apelaba a la "facultad de la palabra" o a la "razón lingüística" como elementos amenazados e imprescindibles en una sociedad adulta, y esa es la exigente idea de ciudadano que su prosa ambiciona.

No es de extrañar que, ya en democracia, aquel proyecto pedagógico se vaya a plasmar en una serie de llamamientos, ahora ya no a los "lectores" sino, al fin, a la "sociedad civil" para que se ejercite en una función idéntica a la desempeñada por sus artículos. Tras el "endémico absentismo de los negocios públicos", tras "la empedernida inhibición social" en que ha languidecido bajo cuatro

décadas de dictadura, a la ciudadanía le corresponde recobrar "un sentimiento de protagonismo" y aplicar "la más constante y escrupulosa atención" a los asuntos públicos; suya es, en estrecha vecindad con el poder ejecutivo, "la responsabilidad mediata de la reflexión moral" sobre las nuevas instituciones (2016: 117). Son palabras de 1980 y proceden del ya citado "En posición de saludo o más sobre el 'caso Miró'", una pieza clave en ese programa para la madurez ciudadana que Ferlosio va componiendo en sus tribunas. Dos años y medio después escribe un texto complementario que abunda en muchas de las ideas allí apuntadas y que también guarda todo el aire de un manifiesto. Así lo entendió por lo menos el jurado que en 1983 escogía "La conciencia débil se lava con sangre" (10 de diciembre de 1982) para conceder el recién inaugurado premio Francisco Cerecedo a quien a esas alturas se revelaba ya como el responsable de una de las aportaciones más ambiciosas y rigurosas al periodismo de la democracia. Ferlosio recibía el galardón de manos de quien iba a ser su futuro blanco, Felipe González, por un texto que había nacido, una vez más, al calor de unas palabras de Manuel Fraga. Visto desde la distancia de los años, el acto tiene algo de rito de relevo. Se conminaba allí a la sociedad a la interpretación "de la conducta humana", a la necesidad de "enfrentarse con el inmenso peso de la verdadera responsabilidad moral" reemplazando una moral de uso privado por otra atravesada por "lo ambiguo y lo mezclado, lo equívoco y lo fluido", por el bien y el mal como principios "contagiosos, transpersonales y metapersonales que recorren el cuerpo social entero como una unidad continua" (2016: 150). Se trataba de un manifiesto intelectual que urgía a la ejercitación moral como directriz de la sociedad democrática; y tal materia iba a ocupar, de hecho, un lugar preponderante en las publicaciones de una década que sintió la necesidad de encontrar alguna zona de acomodo entre el cuidado de lo público y un pujante repliegue hacia la privacidad.

A modo de conclusión. Los años olímpicos

Es probable que semejante grado de compromiso y de exigencia con

la vida pública solo se dé en momentos fundacionales. Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (2015: 202) apuntaban recientemente que, cuando en 1986 José-Carlos Mainer señalaba que "hacía tiempo que el ensayador y su tribuna de papel prensa no tenían tanto reconocimiento en la vida nacional", "podía estar pensando tanto en Rafael Sánchez Ferlosio como en la relevancia que ganaron por entonces las páginas de opinión del nuevo periódico que fue El País desde 1976, convertidas, desde su inicio en una suerte de inteligencia paralela al Estado desde la izquierda liberal y auténtico poder fáctico de la Transición". En mitad del desguace del monopolio informativo de la prensa del Movimiento y en plena ebullición de un mercado liberalizado, el ascenso del periódico fue fulgurante. En pocos años se había convertido ya en el primer diario nacional. Encarnando —y arrogándose— una especie de ethos[96] asociado a la marcha de los tiempos, El País iba a ser pronto la tribuna deseada por no pocos intelectuales, y no es de extrañar que cinco años después de que empezara su andadura, en 1981, Aranguren diera en bautizarlo como empresa e "intelectual colectivo" de "la España posfranquista". La ironía de García Calvo (1983a) daba cuenta de ello y aquel mismo año lo definía como "órgano de formación pública", y hasta podía bromear, en "leyes naturales", con el relato de una joven periodista a quien la dirección del diario había fletado un helicóptero para que viajara al Olimpo a entrevistarse con un ajetreado Zeus responsable de modificar y reajustar "los órganos y aparatos de observación de los seres racionales".

Estando tan cerca del Olimpo, ¿cómo no iban a ver tanto el uno como el otro, en sus páginas, un medio privilegiado para intervenir en el (dis)curso de los acontecimientos? ¿Cómo no hacer de sus "tribunas" una tribuna desde la que prescribir usos rectos y reprobar los desviados, desde donde deconstruir los argumentos del poder? Ambos representan dos actitudes hacia la palabra de la democracia; ambos resultan imprescindibles para entender el proceso histórico que acompañó a las nacientes instituciones.

BIBLIOGRAFÍA

Aranguren

, José Luis (1981): “EL PAÍS como empresa e ‘intelectual colectivo’”, El País, 7 de junio. Disponible en http://elpais.com/diario/1981/06/07/opinion/360712807_850215.html

García Calvo

, Agustín (1973): Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la Sociedad, Siglo Veintiuno, Madrid.

—

(1978a): “¡El caos!”, El País, 9 de diciembre. Disponible en http://elpais.com/diario/1978/12/09/opinion/282006010_850215.html

—

(1978b): “Patita blanca”, El País, 20 de junio. Disponible en http://elpais.com/diario/1978/06/20/opinion/267141609_850215.html

—

(1979a): “En el fracaso de los autómatas”, El País, 15 de abril. Disponible en http://elpais.com/diario/1979/04/15/sociedad/292975212_850215.html

—

(1979b): “Por la gente que no se cuenta”, El País, 9 de marzo. Disponible en http://elpais.com/diario/1979/03/09/opinion/289782010_850215.html

—

(1982a): “El respeto de la vida”, El País, 27 de agosto. Disponible en http://elpais.com/diario/1982/08/27/opinion/399247210_850215.html

— (1982b): “Amonestaciones a los nuevos ministros de la Economía”, El País, 11 de diciembre. Disponible en http://elpais.com/diario/1982/12/11/opinion/408409206_850215.html

—

(1983a): “Leyes naturales”, El País, 15 de febrero. Disponible en http://elpais.com/diario/1983/02/15/opinion/414111615_850215.html

—

(1983b): “Manifestación contra la despenalización de la ley del aborto”, El País, 21 de julio. Disponible en http://elpais.com/diario/1983/07/21/opinion/427586409_850215.html

—

(1984): “El público y don Joaquín”, El País, 28 de febrero. Disponible en http://elpais.com/diario/1984/02/28/opinion/446770810_850215.html

—

(1985): “De chupatintas a ejecutivo”, El País, 19 de junio. Disponible en http://elpais.com/diario/1985/06/19/opinion/487980008_850215.html

—

(2002): Registro de recuerdos (contranovela), Lucina, Zamora.

Gracia

, Jordi y

Ródenas De Moya

, Domingo (2015): Pensar por ensayos en la España del siglo XX. Historia y repertorio, Edicions UAB, Barcelona.

Hidalgo Bayal

, Gonzalo (2007): El desierto de Takla Makán, Editora Regional de Extremadura, Mérida.

Machado

, Antonio (2003): Juan de Mairena, Cátedra, Madrid.

Ors

, Inés d' (1995): El testimonio de Yarfoz de Rafael Sánchez Ferlosio o los fragmentos del todo, Reichenberger, Kassel.

Sánchez Ferlosio

, Rafael (1965): "Carta-envío", en Víctor Sánchez de Zavala, Enseñar y aprender, Seix Barral, Barcelona.

—

(1978): "La Chicuela y el buldócero o un arbitraje a tenazón", El País, 2 de diciembre. Disponible en https://elpais.com/diario/1978/12/02/opinion/281401206_850215.html

— (1978): "Villalar por tercera y última vez", El País, 2 de mayo. Disponible en https://elpais.com/diario/1978/05/02/opinion/262908006_850215.html

—

(1979): "Rigor y misericordia", El País, 28 de octubre. Disponible en https://elpais.com/diario/1979/10/28/opinion/309913207_850215.html

—

(1980): "La demencia senil de la cultura española", El País, 12 de febrero. Disponible en https://elpais.com/diario/1980/02/12/opinion/319158007_850215.html

—

(1980): "En posición de saludo o más sobre el 'caso Miró'", El País, 4 de mayo. Disponible en https://elpais.com/diario/1980/05/04/opinion/326239210_850215.html

—

(1982): “La conciencia débil se lava con sangre”, El País, 10 de diciembre. Disponible en https://elpais.com/diario/1982/12/10/opinion/408322809_850215.html

—

(1982): “La magia de la rima y el carisma de la megafonía”, El País, 24 de diciembre. Disponible en http://elpais.com/diario/1982/12/24/opinion/409532413_850215.html

—

(1998): “La forja de un plumífero”, Archipiélago, 31, pp. 71-89.

—

(2003): Las semanas del jardín, Destino, Barcelona.

—

(2016): Ensayos 2. Gastos, disgustos y tiempo perdido, Penguin Random House, Barcelona.

Savater

, Fernando (2015): Mira por dónde. Autobiografía razonada, Debolsillo, Barcelona.

Vidal Beneyto

, José (1896): “El espacio público de referencia dominante”, en Gérard Imbert y José Vidal Beneyto (coords.), El País o la referencia dominante, Mitre, Barcelona, pp. 17-22.

Capítulo 3

Sic transit. La Transición como tormenta y trauma en la novela española entre 1983 y 1992[97]

JUAN CARLOS ARA TORRALBA

Cuestiones de principio

De entrada, conviene no olvidar que la historia de los conceptos no es sino la historia de sus percepciones; certeza válida al menos en nuestra moderna enciclopedia —en nuestro moderno modo de entender—, donde la sucesión histórica de las percepciones organiza las diferentes acepciones de las ideas (pero también de periodos, de duraciones) de manera jerárquica según el grado de aceptación —vigencia—, de concernimiento —o afección (Lordon, 2017; Arfuch, 2016)— y normalización —adaptación a una ley considerada natural— de aquellas en un momento dado. Y conviene no olvidar estos cálculos porque, terminado el tramo histórico que hoy conocemos por Transición (octubre de 1982), hubo de comenzar un lento proceso de percepción cultural de lo inmediatamente pretérito, una especie de fundación de un territorio cuyas bases habrían de coincidir (no solo en el ámbito de las letras) con otros procesos interpuestos (intermediadores de la percepción): bien con la llamada reprivatización de la literatura[98], bien con la sumisión egocéntrica del planteamiento narrativo[99], bien con la ausencia de objetivismo crítico[100], o bien con el paulatino triunfo de lo que se vendría en llamar hacia 1989 deshumanización (Gil Casado) de unas letras españolas que se cobijaron desde mediada la década de los ochenta bajo el marbete de aquella nueva narrativa hispánica constelada en una serie de nuevas colecciones editoriales (impulsadas por Alfaguara, Tusquets, Anagrama…) que acabarían de dotar de marca a estos también nuevos modos de novelar.

Este subjetivismo íntimo no propició un acercamiento distanciado a

los acontecimientos de la Transición (lo objetivo sería colonizado durante años por la novela negra), sino que los autores nuevos, cuyas edades oscilaban entre la treintena y la cuarentena por aquellas sazones, prefirieron el desarrollo narrativo de tramas personales[101] donde a su vez se desplegaban relaciones cerradas de grupo (amistades, viejos amoríos, recelos, divorcios, asignaturas pendientes, soledades…) y cuya mostración socialmente acrítica —o, a lo menos, indiferente, insignificante o desafecta— acabaría por denotar un alto grado de autocomplacencia con la nueva modernidad española asumida con naturalidad y desde la convicción firme de que la literatura suponía para autor y público, al cabo, una simple comunicación interpersonal de aquellas experiencias generacionales (circunstancia evidente, según veremos, en La sal del chocolate —1992—, de Fanny Rubio, pero incluso también en El signo de los tiempos —1988—, de Marcos Ordóñez)[102].

Sin embargo, y en este preciso contexto, un puñado de obras afrontó el recuerdo de la Transición como el de un periodo traumático, extraño, entendido como alienante y perturbador, primero, de las trayectorias personales y, muy en segundo plano, de las colectivas. Menudearon, según tendremos ocasión de anotar, las metáforas meteorológicas sobre la Transición ("tormenta", en Pájaro en una tormenta —1984—, de Isaac Montero; "ciclón", en Transición —1989—, de Tina Díaz…)[103], pero también las mostraciones de personajes alienados, patológicamente enajenados (Historia de no —1989—, de Mercedes Soriano; Transición —1989—, de Tina Díaz; Ojo de pez —1985—, de Miguel Veyrat; Muchos años después —1991—, de José Antonio Gabriel y Galán), cuyas biografías en ocasiones se tratarían con desdén entre rasgos de humor, sátira y hasta mordacidad (ocurrirá en Octubre —1989—, de Manuel de Lope, pero también en La quincena soviética —1988—, de Vicente Molina Foix, o en Operación primavera —1992—, de Manuel Longares; incluso en la delirante Complot —1987—, de Valentí Puig), o como natural evolución en aquellas obras donde se ajustaron cuentas con el pasado revolucionario (algo muy evidente tanto en Los dioses de sí mismos —1989—, de Juan José Armas Marcelo, como en El buque fantasma —1992—, de Andrés Trapiello).

En todo caso, el extrañamiento y desafección del periodo transicional por parte de algunos autores —dentro de los parámetros señalados— se realizaría, desde los últimos años de la década, no cuestionando ninguna anormalidad colectiva o histórica, sino a través de la mostración de traumas íntimos, larvados en el ámbito privado, bien de personajes solitarios, inadaptados (entonces el trauma evoluciona hacia una inevitable enfermedad psíquica), bien colectiva, generacionalmente (en este caso el trauma deriva en rupturas de parejas o en ajustes de cuentas entre viejos amigos).

La Transición en las novelas anteriores a la irrupción de los nuevos narradores

Cierto es que tales percepciones comenzaron en algunas novelas alejadas, en construcción, modo y forma, de las que se editarían en los nuevos sellos editoriales a partir de 1986 o 1987; pero no lo es menos que en los años posteriormente inmediatos a 1982, periodo fundacional en la percepción de la Transición, se echaron en falta novelas que encarasen el periodo de manera directa o global[104]; carencia que, en todo caso, propiciaría a la larga una percepción de la Transición como un illo tempore, como un tranco cronológico de días perdidos… en definitiva, de un modo, entre mítico y polémico, que por un lado ha podido conseguir homologar la Transición con periodos revolucionarios de nuestra historia (y pienso en el Sexenio Revolucionario del siglo XIX, pero también, en cierto modo, en la crisis del 98 o en la II República), y por otro ha devenido en crítica atemporal del periodo como causante de otras crisis contemporáneas de nuestra moderna democracia. En este sentido, es factible extrapolar el concepto de lugar de la memoria (Nora, 1984) y proyectarlo a la duración histórica que conocemos por Transición, toda vez que esta se fue convirtiendo en encrucijada reabordada, revisitada por la sucesión de representaciones literarias (y no literarias, por descontado) de una manera, como veremos, elíptica, extrañada, traumática.

Tal vez la novela que, sin pertenecer a la nueva narrativa, mejor

anticipa la percepción tormentosa de la Transición fue Pájaro en una tormenta (1984), de Isaac Montero, novelista curtido en los años sesenta y setenta (había ganado el premio Sésamo ya en 1958 y contaba con casi 48 años cuando edita Pájaro en una tormenta) y bien alejado de lo que serían los nuevos planteamientos venideros. Esta novela, que tiene al agente de la Brigada Criminal Jesús López Sánchez, alias el Chino, como protagonista, es la primera que, desde su título, designa los años de la Transición como "tormenta"; allí el Chino investiga, con su grupo, un asesinato en Madrid. Durante sus pesquisas se suceden varios crímenes más y se despliega un vívido retrato del Madrid de los primeros años de la Transición, realizado desde la primera persona de un policía que observa el desmoronamiento del sistema policial franquista, con sus tramas, camarillas, resellamientos, traiciones, vínculos con la política y con los grupos "ultras", el enrocamiento tras los asesinatos de ETA o las relaciones con los servicios secretos yanquis. Ciertamente, como señaló Manuel Rodríguez Rivero, Pájaro en una tormenta fue "sobre todo una novela urbana; también, sobre la policía. Pero muy especialmente una indagación sobre ese Madrid de la Transición" (Rodríguez Rivero, 1984).

También de 1984 (y primero editada en catalán) data la novela El reloj del puente de Esplugues, de Ignasi Riera (con 44 años cuando se publica el texto). Lejos, asimismo, de los que iban siendo los modernos planteamientos de los nuevos narradores, la novela es pionera en la mostración de un trauma psicológico vinculado a los sucesos de la Transición: el de su personaje principal, Rafaela Rubió. La acción de la novela se focaliza, en efecto, en la vida política y sentimental de Rafaela, agitadora feminista y miembro activo del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), y está enmarcada cronológicamente entre la Diada de 1976 y el internamiento de la protagonista en un psiquiátrico al poco del fallido golpe de Estado de 1981; la fábula se concentra señaladamente en el periodo comprendido entre 1977, en las vísperas de su elección como diputada, y 1979, en la antesala de las municipales de aquel año. Mediante un juego de narradores, donde no falta el recurso al "manuscrito encontrado", se relata la vida de los barrios periféricos de Barcelona, con sus luchas sociales, la difícil instalación del pensamiento feminista y, especialmente, el conflicto entre los "catalanes de toda la vida" y los inmigrantes del

extrarradio: esto es, la división entre la Barcelona "bien" y catalanista y la Barcelona de los barrios de aluvión, frontera marcada por el reloj del puente de Esplugues de Llobregat. Pero lo que más interesa a la trama de nuestro ensayo es cómo Rafaela, maestra y militante del PSUC, tras una trayectoria de lucha política y feminista, y una vez conseguida el acta de diputada, acaba recluida en un sanatorio[105] como consecuencia de la vivencia traumática de los acontecimientos padecidos (Arroyo, 1984). Resulta cuanto menos curioso, por llamarlo de alguna manera, que el lector conozca en la novela que la protagonista convalece en una clínica de Horta tras un "trastorno", justo después de que en el relato se hable de un político que se había ganado el sobrenombre de "Voto Útil" "desde que había ingresado en el PSOE para quedar bien colocado" (Riera, 1984: 144). Esta mostración objetiva, de marcación causa/efecto de acontecimientos históricos (final doloroso de una época por el advenimiento de otra bien diferente), desaparecerá en las novelas de finales de la década. No lo hará, sin embargo, la percepción traumática, cobijada ya en el subjetivismo privado.

En Rupturas (1985), novela de Lidia Falcón O'Neill (49 años al salir el libro al mercado), también se esconde un trauma íntimo, pues Elena Claris, la protagonista —una mujer madura casada, con dos hijos ya adultos con los que mantiene una relación tensa—, se siente hastiada de su marido —un fracasado en los negocios que ha llegado incluso a golpearla—, y sufre un entorno hostil, discriminador, en su oficio de profesora precaria de universidad que anda preparando su tesis doctoral. Elena consigue romper con la rutina cotidiana a pesar de estar fuertemente influida por su educación y por su pasado de ama de casa. Solo el conocimiento del feminismo militante habrá de mostrarle el camino para encontrarse a sí misma, abandonar a su amante —que la engaña— y oponerse a su marido. Sin embargo, estos descubrimientos epifánicos, tanto el del feminismo como el de las experiencias de otras mujeres, no estarán libres de sorpresas y contradicciones. Además de descubrir el contenido político del movimiento feminista, Elena será testigo de su fragmentación, de las rencillas originadas por las diferencias generacionales, así como de las dificultades de llegar a un programa común para participar en las elecciones al Parlamento de Cataluña de 1980. En Rupturas no se consuma todavía un giro subjetivo

radical[106], aunque lo anticipe en muchos aspectos, pues la reivindación objetiva del feminismo como ideología emancipatoria hubo de achicar el espacio del trauma íntimo.

Tampoco Ojo de Pez (1985), de Miguel Veyrat (con 47 años cuando publica el libro), fue una novela precursora de los nuevos modos narrativos. A pesar de editarse en la colección Nueva Narrativa Española de Akal, su traza vanguardista era anticuada y pertenecía más a escuelas de finales de los sesenta y principios de los setenta. Ojo de pez es una novela más autofictiva que autobiográfica —adscrita a la corriente de los creadores de la "nueva psiquiatría" (Azancot, 1986)—, en la que se relatan episodios de la vida de un realizador de cine español exiliado en el París de los años setenta. En una narración voluntariamente caótica de una realidad también caótica se suceden sueños, "viajes", "arrebatos", asesinatos, violenta represión policial, escatología variada, escenas del lumpen parisino y conversaciones de carácter ideológico/político entre exiliados. El protagonista/narrador, antiguo militante del Partido Comunista de España (PCE), mezcla realidad, historia y sueño sin ningún tipo de límites, de tal modo que una vieja y fracasada incursión con El Maquis en la España de los años sesenta pierde su dimensión histórica para confundirse con una acción en la España de la Transición, a la que el narrador moteja de "nueva democracia". Eso sí, cobijada en la corriente llamada de la "nueva psiquiatría", su protagonista autofictivo, entre arrebatos y delirios psiquiátricos, no deja de ser otro pecio o víctima del exilio, de los años revolucionarios y de una Transición que, aun vivida en París, hubo de provocar efectos traumáticos graves en la salud mental del protagonista.

Capítulo aparte merecen las novelas policiales de Francisco González Ledesma editadas por aquellos años (El expediente Barcelona —1983—; Crónica sentimental en rojo —1984—; Las calles de nuestros padres —1984— y Soldados —1985—), pues, en cuanto policiacas, sí permanecieron fieles a un realismo objetivo (García, 1983) en el tratamiento de la Transición, según indicamos más arriba; no extrañaba en un autor que hubo de cumplir los 56 años en 1983. Es El expediente Barcelona la primera novela de González Ledesma donde aparece el inspector Méndez. Fue ideada como texto de intriga ambientado en la Barcelona de la Transición

—concretamente en 1979—, antes de la desaparición del Diario de Barcelona y después de la aprobación de la ley antiterrorista. Mediante el típico despliegue de trama detectivesca se recuenta la historia de la Ciudad Condal desde la alta posguerra hasta los años de la Transición. La obra muestra la frustración de toda una generación ante las transformaciones sociales, políticas y económicas producidas después de la muerte de Franco y por la constatación del fracaso de todo el idealismo utópico que rodeó los primeros años del cambio político, simbolizado en el tratamiento del personaje femenino principal. Son muy relevantes, en este sentido, los tres capítulos de reflexiones expuestos por un tercer narrador, un izquierdista resentido y amargado, quien, ya encarcelado, termina por colaborar con la policía. En Crónica sentimental en rojo, por su parte, el inspector Méndez investiga una serie de asesinatos que arrancan con el descubrimiento del cadáver de una chica en la playa de San Salvador a la que han arrancado el pecho. Durante las pesquisas se descubre la Barcelona de los barrios altos y bajos, de la burguesía y del lumpen más sórdido. La novela sitúa su acción en 1983, pero son numerosas las retrolepsis a los años 1975 y 1976, de la mano del personaje de Marta Estradé, luchadora contra el franquismo en su juventud. En Las calles de nuestros padres, el inspector Méndez investiga las causas y la relación entre los asesinatos de dos mujeres (una de ellas, menor) en Barcelona. Periodistas, abogados, empresarios sin escrúpulos y aspirantes a políticos se ven concernidos en una investigación donde dominan la envidia, los celos, el arribismo y la hipocresía social; la novela termina justo antes de las elecciones de octubre de 1982. Por último, en Soldados tres personajes (un abogado de derechas, un ya maduro militante del PCE y un representante comercial venido a menos) articulan, con las respectivas trayectorias biográficas que arrastran, el relato de esta novela. Ellos representan, con sus finales trágicos (el viejo luchador y el comerciante arruinado se inmolan, el abogado sacrifica por su hijo un brillante futuro como decano de los abogados barceloneses), la muerte de una época que el autor data en el triunfo socialista de 1982 y el final de la Transición. Resulta revelador que sea la Transición el periodo agónico de tres trayectorias marcadas por la violencia y el fracaso. Pero lo es más (más significativo para nuestros intereses, queremos decir) cómo ciertos personajes femeninos de estas novelas de González Ledesma (la protagonista

de El expediente Barcelona, pero señaladamente la Marta Estradé de Crónica sentimental en rojo) muestran su atractiva debilidad (el machismo de Ledesma siempre fue proverbial) por sufrir traumas psicológicos después de haber combatido desde la izquierda en los años del tardofranquismo y de la Transición[107].

La traumática memoria transicional

en algunos de los nuevos narradores

Mucho allanaron el camino para una percepción traumática y/o tormentosa de la Transición las novelas mencionadas hasta el momento. De los nuevos narradores, cuya obra puede y debe ya insertarse claramente dentro de la corriente privatizadora de la literatura, ha de mencionarse en primer lugar, sea por seguir un mero orden cronológico, a Marcos Ordóñez, cuyo voluminoso El signo de los tiempos (1988) no fue sino una crónica generacional focalizada en la vida de varios jóvenes periodistas y de sus parejas sentimentales, señaladamente la de Pablo Sanjuán, trasunto —en parte— del autor de la novela. La música (inolvidables las casetes que acompañaban el libro e impagable la fotografía del autor con gafas negras y guitarra eléctrica: emblema del más puro look at me ochentero), el alcohol, las ilusiones perdidas y un entorno hostil de corruptelas e intereses en el mundo del periodismo marcan el devenir de los personajes hacia la separación, la frustración y el fracaso. La novela de Marcos Ordóñez (quien cumple solo 31 años en aquel 1988 de su debut literario) es pionera del género de "crónicas generacionales" juveniles que terminará imponiéndose pocos años más tarde como norma y lugar de cierta literatura de los últimos 25 años. A pesar de que se niegue en la contracubierta, el propio autor indica en la obra que el libro es una crónica generacional que transcurre "en la década más transitoria" (Ordóñez, 1988: 301). En esta novela, donde varios de los personajes terminan muy mal psicológicamente (y mal, asimismo, en sus relaciones personales y sentimentales), determinados acontecimientos de la Transición (los asesinatos de Atocha, el

atentado a la revista El Papus, los muchos de ETA o la acción de las bandas de ultraderecha)[108] acompañan la intimidad problemática de los personajes, del mismo modo que lo hace el no menos íntimo consumo de música pop.

Decididamente nueva fue Historia de no (1989), la primeriza novela de Mercedes Soriano (solo 36 años en ese 1989): ya editada en Alfaguara Hispánica y situada con claridad meridiana dentro de la corriente de los nuevos narradores, su título es muy elocuente, porque habla de una negación continuada. En esta obra (que en un principio iba a titularse con un revelador Sic transit referido a la Transición)[109] se narra la trayectoria de no, quien trabaja en la clandestinidad para el PCE en el año de 1973; la decadencia y la final disolución de la célula, así como el advenimiento de la Transición, le sorprenden en un caos psicológico y de constantes cambios de trabajo. La novela es el relato caleidoscópico de la alienación de un personaje que asiste estupefacto a la realidad y acomete una instrospección traumática de su propia personalidad reprimida mientras se suceden episodios de conspiraciones de partido, detenciones, pulsiones sexuales (aparición en su vida de un enigmático "Z", adicto a la heroína, que terminará muriendo de sida) y cambios continuos de oficio que manifiestan una percepción extrañada de la nueva sociedad, durante y después de la Transición, y de las nuevas relaciones de trabajo y explotación. En este sentido, Historia de no ejemplifica los argumentos expuestos al inicio de este ensayo acerca, no solo de la vivencia traumática de un periodo, sino de su privatización literaria. No extraña que en la necrológica de la escritora publicada en el diario El País el anónimo cronista declarara que Historia de no era una "primera parte de [lo que quiso ser] una trilogía dedicada a la memoria de un tiempo crucial y en la que pretendía a lo largo de 175 páginas reflejar la transición política desde el interior de un personaje"[110]. Curiosamente, cuando en 1991 Mercedes Soriano hubo de retomar sus diatribas contra quienes aceptaron el nuevo orden tras la Transición, en la novela Contra vosotros, la escritora abundaría en la privatización pero ahora en el subgénero generacional, pues las siete voces de los sendos capítulos de la novela no eran sino emblemas, personajes alegóricos que caracterizaban (al parecer en clave real de personajes conocidos de la autora) toda una generación: Memoria, Relevo, Control, Completa, Hallazgo, Pasión, Desertor.

También Tina Díaz Azcona (47 años en 1989) ajustó cuentas con un periodo y una generación en su novela más leída: Transición (1989). A pesar de su calidad más que relativa[111], no deja de ser una de las novelas más significativas para los intereses de este ensayo. El texto causó bastante revuelo en el mundillo literario y político de 1989 por ser Tina Díaz la hija de un militar y ministro franquista, y la esposa de Enrique Múgica, encargado a la sazón de la cartera de Justicia y otrora militante significado del PCE. Transición es una narración en primera persona donde la exesposa de un ministro del Gobierno de la Unión de Centro Democrático (UCD)[112] en el gabinete anterior al fallido golpe de Estado de 1981 cuenta el doloroso proceso de separación de aquel. Es el relato de una experiencia traumática, rayana en la patología (la narradora intenta suicidarse), y de la dependencia obsesiva de una mujer de clase alta respecto de su marido ("Él" en la novela). En una novela que pretende reproducir el modo de entender la vida de una "niña bien", hija de un militar que había sido ministro con Franco, la narradora culpa a la Transición como origen último del proceso de ruptura y del hundimiento de su feliz ecosistema familiar anterior a 1975. Uno de los aspectos más inquietantes de la novela es el que se deriva de dilucidar si la voz narradora de la señora bien es real (trasunto directo de la de Tina Díaz, escritora que cumplía, una por una, con las premisas sociológicas del personaje de ficción) o impostada. De cualquier modo, esa voz en primera persona de una mujer de alta sociedad madrileña devastada psíquicamente por el divorcio de su marido —un político de la UCD que había llegado a ministro, no lo olvidemos—, habla de la Transición como ciclón de manera obsesiva, pero sin intención alguna de recrear un cuadro histórico colectivo: apenas hay contexto objetivo, solo transcripción de un discurso quejumbroso[113], a veces alucinado, de la mujer, que convierte a Transición en un ejemplo más de la percepción acrítica, subjetiva y reprivatizadora[114] de un periodo asociado a calificativos tormentosos:

"¡Qué mal lo estamos pasando todas!", decía a veces, y lo cierto era que la libertad, la Transición, se llevaba por delante las vidas de familia como un huracán arrasador al que ni siquiera sobrevivían los más alejados del núcleo del ciclón, los más alejados de las

emociones fuertes de la Transición, alentada esa convulsión por los rumores sobre la inminencia de un golpe militar. En aquel otoño [de 1980] la violencia de los atentados y los jóvenes ultras era como un siroco enloquecedor (Díaz Azcona, 1984: 54).

Luisa en el [siglo] XXI parecía obsesionada también con la inminencia del golpe militar, su marido era un socialista importante, y resistía ella en su matrimonio difícilmente al ciclón que se llevaba las parejas por delante. Luisa, en el ojo del ciclón de la Transición que había vuelto a los hombres locos en sus afectos y en sus pasiones amorosas por los afectos nuevos y las emociones fuertes de la libertad en la Transición (Díaz Azcona, 1984: 56).

Es Los dioses de sí mismos (1989), de J. J. Armas Marcelo[115] —el autor cumplió 43 años en aquellas sazones, pero se sentía cómplice de los nuevos narradores[116]—, la novela más ambiciosa del tranco temporal que analizamos (1983-1992), pues pretendía retratar el tiempo transcurrido de 1968 a 1988 a modo, en principio, de cuadro histórico o episodio nacional. De aliento pedagógico, el libro se arma, sin embargo, desde la esperable crónica generacional: es, pretende ser, una novela coral, pero cuyo núcleo de personajes lo constituye esencialmente un grupo de universitarios involucrado activamente en las revueltas estudiantiles de la Universidad de Madrid en 1968. El relato de sus diferentes trayectorias (donde no faltan muertes y traumas psicológicos severos) acompaña a los principales acontecimientos políticos de España desde aquel 1968 hasta la huelga general de diciembre de 1988, pasando por el asesinato de Carrero, la muerte de Franco, el golpe fallido de 1981 o la victoria del PSOE en 1982. El argumento de jóvenes universitarios en la Universidad Central de 1968, con sus células izquierdistas, su afán de agitación, resultaba a las alturas de 1989 bastante tópico[117]; no menos el esperable reparto de premios y castigos a la salida de la Transición (la designación de triunfadores y fracasados tras el septenio). Hay, lo daban los tiempos, una fuerte crítica a las políticas del PSOE, aunque resulta una novela blanda por debilitar el cuadro histórico en su proyección al terreno subjetivo, privado. Hay, además, una circunstancia fundamental y

reveladora; y es que, de hecho, el tiempo del discurso de ficción y el tiempo de la historia van de la mano, lineal y puntualmente, hasta la muerte de Franco, pero entre el 20 de noviembre de 1975 (final de la "Segunda parte") y el siguiente capítulo de la novela (el primero de la "Tercera parte") se produce un salto temporal que nos sitúa en octubre de 1982, mes de la victoria del PSOE en las elecciones legislativas. Cierto es que en lo que resta de novela hay varias retrolepsis hacia el 23 de febrero de 1981, pero la sensación de voluntario escamoteo del septenio de la Transición es evidente. Que la Transición se extraña resulta claro en párrafos de la novela como el que sigue, donde uno de los protagonistas, Juan Albarenga, habla de los años perdidos homologados a las asignaturas pendientes:

Eso es. Le hubiera gustado filmar Asignatura pendiente, ¿por qué negarlo? Esa era la película que volvía a sacar a flor de piel todas las sensaciones de los años perdidos, las ambiciones que poco a poco se habían ido convirtiendo en melaza de la vida, en puro recuerdo de algo que nunca se concretó, en una conversación sin importancia en cualquier tertulia donde se le respetaba la palabra, seguramente porque el respeto le venía dado por la posición de su suegro. Esa era la película, no podía negarlo. Y la había hecho José Luis Garci, él solo, sin que nadie lo ayudara (Armas Marcelo, 1989: 363).

Hay también otros párrafos elocuentes de un pathos común a todos aquellos escritores de la nueva narrativa, como este que, en cierto sentido, anticipa algunos de Javier Cercas en Soldados de Salamina, en el sentido de que la Transición se estaba fundando como un lugar de la memoria similar al lugar de la Guerra Civil en nuestra historia de las representaciones culturales. Habla el narrador de la novela, desde el privilegiado altozano cronológico de 1989, de los vencidos de la Transición:

Jamás se encontró el cadáver de Josechu Picabea. Si alguno de los

socialistas recordó entonces, en la hora de su desaparición, al héroe de la clandestinidad, esa memoria consistió solamente en un instante utópico más, en una secuencia incontrolada del recuerdo cabalgando sobre la realidad de ahora mismo. Si se le recordaba en algunas conversaciones, los advenedizos estimaban su epopeya como la de un héroe homérico que no había comprendido que la guerra de Troya terminó hace tiempo. Eso había pasado con Picabea. Con Castañón, otro tanto de lo mismo. Con Sánchez-Falcón y con Ridruejo, parte de la misma historia. Eran cadáveres desaparecidos para siempre, ocultos por la memoria gloriosa del socialismo que había triunfado en España también para siempre. […] Los que no pensaron así se fueron colgando del silencio uno a uno, matándose entre alcoholes, drogas de contradicción y fracasos personales (J. J. Armas Marcelo, 1989: 383-384).

Al igual que Los dioses de sí mismos, la novela de José Antonio Gabriel y Galán (51 años en 1991), Muchos años después (1991), pretendió dar cuenta de una duración larga, la del tranco histórico comprendido entre los sesenta y los finales de la década de los ochenta del siglo XX; incluso se la llegó a llamar, con cierta exageración, "la gran novela de la Transición" (Vázquez Rial, 1994: 52). En ella se relata la historia paralela de dos amigos extremeños, Julián y Silverio, el primero de clase acomodada y el segundo de humilde condición. Temperamentos cómplices desde la infancia en Plasencia —por ejemplo, por el común placer de inventar neologismos—, comparten el descubrimiento del cadáver de una niña muerta en aquellos tiempos infantiles, hallazgo que expresarán con el neologismo "malambruno". En el París de los años sesenta y en el Madrid de los setenta y principios de los ochenta, ambos atraviesan un largo proceso de alienación y decadencia, señaladamente tras la muerte en accidente de la niña de Julián, fruto de su relación con la muchacha francesa Odile. Esta va cayendo poco a poco en la drogadicción, hasta terminar suicidándose, mientras que, durante los años de la Transición, Julián desciende por la senda de la ludopatía más extrema y Julián por la de la manía persecutoria (una neurosis manifestada en la obsesión por que el PCE reconozca sus méritos, simbolizados en un sesudo libro acerca del papel del leninismo en la sociedad

contemporánea, manuscrito que crece y crece sin lectores y que jamás llegará a ver la luz) y un cuadro psicótico complejo. De nuevo procesos traumáticos asociados al septenio de la Transición; y de nuevo calificativos del tipo tormenta o ciclón, ahora maremágnum:

Habían entrado en lo que llamaban Transición y la clandestinidad comenzaba a dulcificarse; resultaban de dominio público, no obstante, algunos zarpazos de la extrema derecha […]. Eran tiempos en los que cada minuto podía engendrar una nueva situación histórica, había que multiplicarse: a su juicio, la imaginación y el realismo tenían que aprender a convivir, nada debía sorprenderle en aquel maremágnum en el que era preciso trenzar un tejido resistente con hilos de seda. En un proceso semejante él no podía estar al margen, tenía mucho que decir, pero a quién (Gabriel y Galán, 1991: 249-251).

Tampoco falta en la novela, claro es, la explícita alusión a la alienación que provocó la vivencia de aquellos años:

—Acabarán avergonzándose incluso del leninismo —dijo Silverio con un último trago de una caña y el primer sorbo de la ginebra.

—¿Te has fijado que ya nadie habla de alienación? —dijo Odile.

—Porque la alienación es como el exilio. Yo soy un alienado.

—Y yo soy una alienada (Gabriel y Galán, 1991: 267).

El narrador no es muy benévolo con Silverio, pues esta enajenación se manifiesta en varios episodios ridículos en los que se involucra el bienintencionado comunista. El sarcasmo llega a su clímax cuando al final del capítulo “Qué hacer con ella”, Silverio y Julián se pelean con unos tunos como si se tratara de una acción política de fuste; en esto parece haber acabado la lucha final: “—Tengo la impresión de

que esta es nuestra última batalla política —dijo Julián" (Gabriel y Galán, 1991: 377).

Obviando el septenio transicional

En este último sentido, Muchos años después se homologa con obras coetáneas, como En la lucha final (1991), de Rafael Chirbes, o con aquellas que trataron con sorna y distancia los años revolucionarios justo en un momento en el que el Estado soviético se desmoronaba tras la política reformista de la perestroika de Gorbachov. Así, por ejemplo, La quincena soviética (1988), de Vicente Molina Foix, novela narrada en primera persona por el protagonista, Ramiro, quien relata sus andanzas como miembro de una célula del PCE. La novela, que recoge numerosas reflexiones (muchas de ellas con franca intención humorística) del narrador acerca del adoctrinamiento y otros procedimientos del Partido en la clandestinidad, termina justo cuando la policía rodea y asalta el último domicilio del protagonista. Curiosa y reveladoramente, el relato no incurre en los años de la Transición, como tampoco el de Manuel de Lope, Octubre en el menú (1989), texto semiautobiográfico en el que Manuel (de Lope), desde la actualidad de 1987 recuerda, en clave sarcástica, los años vividos en una comuna en Suiza durante el inicio de la década de los setenta. Con escepticismo radical respecto de la ideología juvenil, repasa la voz narradora las trayectorias de varios de los peregrinos personajes que habitaron una casona situada en las cercanías de Ginebra. En esta tendencia sarcástica hay que ubicar también la novela Operación primavera (1992), de Manuel Longares, en la que Paloma y Felipe, dos antiguos luchadores de izquierda que lucran en la España de 1992 cómodos puestos en el Ministerio de Cultura, planean ganar con la escritura de una ópera un turbio concurso oficial. Se sirven para este fin de un viejo amigo y conmilitón de los "años luchadores", Julián, un auténtico orate —de nuevo el trauma psíquico, pero ahora tratado con distancia humorística—, profesor de instituto en Alcorcón, quien mantiene patéticamente sus viejas convicciones. Desde el momento en que Julián comienza a escribir

su ópera bufa, La flauta trágica, la ficción de la novela y la ficción de la ópera se superponen y confunden hasta un delirante y sainetesco final[118]. Y en este lugar de distanciado y escéptico ajuste de cuentas con el pasado revolucionario hay que situar, asimismo, El buque fantasma (1992), de Andrés Trapiello, aquella novela narrada en primera persona donde el protagonista y voz narrativa, Martín Benavente, relata, desde el presente de 1991, su vida como estudiante de universidad y militante del PCE entre los años de 1972 y 1975, en V[alladolid]. El buque fantasma comienza como novela de educación sentimental bienhumorada (relación de amigos, camaradas, noviazgos, roces con la familia, iniciación sexual…), pero termina como crónica generacional escéptica y desengañada (crítica de los métodos del Partido, inutilidad de los esfuerzos revolucionarios, compadecimiento con el destino de los represaliados…). Comparte con muchas otras obras un esperable —y sospechoso— horror vacui a los años inmediatamente posteriores a 1975 —muy a pesar de que la novela de Trapiello se reseñó como un "libro sobre la Transición" (Mora, 1992)—, toda vez que El buque fantasma de Andrés Trapiello si bien es, por un lado, una novela que nace de cierto descreimiento barojiano y que exhibe grandes dosis de individualismo en cuanto novela de iniciación sentimental que satiriza a los jóvenes militantes de izquierda, es, por otro, una narración en la que ocupa un lugar importante la acción en la que el amigo de Martín y militante comunista Pepe Rei se suicida en el río Pisuerga a las puertas de la Transición tras el trauma psicológico —¡cómo no!: de nuevo un trauma— derivado de su estancia en la cárcel.

El citado horror vacui a contar asuntos posteriores a noviembre de 1975 y anteriores a octubre de 1982 puede detectarse, según decimos, también en otras novelas del periodo, como en Cosas de la Transición (1984), de José María Rodríguez Méndez, donde se relatan las desventuras de Manuel Pérez Expósito, alias el Patillas, desde su salida de la cárcel gracias a un programa de rehabilitación de presos. El Patillas, un pobre diablo huérfano que ha pasado casi toda su juventud penando en la cárcel, sufre un proceso de esclavización y degradación en las tareas que se le asignan en el programa: lacayo de varios policías nacionales y mozo para todo en el cuartel de solteros del Cuerpo de Policía Armada. Al final de la novela, el policía Ortiz y el Patillas mueren en un atentado, en todo

caso datable en las vísperas de 1975.

También se observa aquel horror en un texto muy tendencioso y favorable a los intereses del PSOE triunfante: Y se rompió el silencio (1987), de Antonio Guerra, novela de carácter autobiográfico donde el autor se proyecta en el protagonista Ángel Robles, un periodista "comprometido con la verdad" en los tiempos de la agonía del franquismo[119]. El difícil periodismo de investigación, la represión policial, las manifestaciones clandestinas, la camaradería entre compañeros de profesión (donde no faltan Iñaki Gabilondo, Mercedes Milá o Eloy Fernández Clemente, entre otros), el secuestro de tiradas de los periódicos, la implantación de Comisiones Obreras (CC OO) y del PCE en las barriadas y la universidad, la aparición de Felipe González y su renovado PSOE, son episodios relatados al hilo de las tribulaciones de un Ángel Robles que pretende perseguir la verdad y la justicia pero esquivando el programa de los partidos comunistas representados por Saborido o por un comprometido cura "rojo" de la Organización Revolucionaria de Trabajadores. Bien diferente es el tratamiento elusivo de la Transición en dos novelas de Manuel Vázquez Montalbán. Así en Los alegres muchachos de Atzavara (1987), libro dividido en cuatro capítulos con sendos narradores que relatan, como núcleo decisivo del texto, unas jornadas de vacaciones estivales disfrutadas en Atzavara en julio de 1974. Cada perspectiva delata el origen social, los juicios y los prejuicios de unos personajes convocados por Rafa y su nuevo amante, Vicente. Se trata de una crónica moral y mordaz de la mesocracia catalana, marcada por el posfranquismo y las vísperas de la Transición, que andaba descubriendo y anticipando "la precaria esperanza de la aventura de la anormalidad" (Vázquez Montalbán, 1987: 226). Otro caso bien distinto lo ofrece El pianista (1985), donde en el capítulo inicial de la novela el narrador incide en una crítica acerba de los triunfadores y fracasados de la Transición. Tanto en una como en otra novela, la percepción es, en verdad, más alusiva que elusiva, y Vázquez Montalbán fue fiel al designio de reservar los cuadros objetivos de actualidad o pretérito inmediato para sus novelas policiacas.

Novelas sobre la Transición como periodo normalizado

No debe ocultarse que también hubo novelas que, situada su acción en el septenio transicional, no disimularon su complacencia con la normalización política y cultural; en cierto modo, seguían el humorístico y condescendiente aforismo de Félix de Azúa dictado en las agonías de la década de los ochenta y recogido cumplidamente por el periodista José Méndez: "A los 10 años de vida democrática, los dos únicos sectores normalizados en España son la literatura y el ejército" (Méndez, 1989). En este sentido, rehuyó ajustes de cuentas, traumas, tormentas y pasados revolucionarios Juan Luis Cebrián, tanto en la novela La rusa (1986) como en la posterior La isla del viento (1990)[120]. En La rusa su protagonista, Juan Altamirano, diputado socialista en las primeras elecciones democráticas y en la actualidad del tiempo narrativo de la novela asesor del Ministerio del Interior, establece una relación sentimental con Begoña, alias la Rusa, quien milita en el PCE. Él, cuarentón, casado y con hijos, y ella, casi 20 años más joven. A la crisis de la cuarentena del protagonista se le suman unas "ilusiones perdidas" que ganan terreno conforme Altamirano inicia una negociación en París y Bruselas con un supuesto miembro de la banda terrorista ETA. Además, le llegan informes de que la Rusa es una espía comunista. Atrapado en una maraña de guerra sucia, de informaciones no siempre contrastadas, que se complica todavía más cuando su contacto con ETA[121] es tiroteado en Bruselas, Juan Altamirano, finalmente, muere asesinado en su casa. Destaca el retrato tópico, rayano en la caricatura, de la joven comunista seducida por el hedonista y escéptico Altamirano. No sorprende que en la versión cinematográfica de la novela el político pasase, como por ensalmo, de militante socialista a cargo de la UCD durante los años de plomo de la Transición. Tampoco La isla del viento difiere mucho en el tono complaciente de La rusa: Bertrand Sinclair Graham, un viejo detective de Scotland Yard retirado en Menorca, vive el último amor de su vida con una joven periodista mientras ambos investigan la extraña muerte en la isla de un traficante de armas en el verano de 1980. En sus pesquisas se entrecruzarán las tramas ocultas del golpismo, los rituales esotéricos, las sociedades secretas, los sumideros de la inteligencia estatal y los "fondos reservados" pagados a determinada prensa. Se repite la relación de un hombre maduro, escéptico, otrora revolucionario, con una mujer

joven hermosa, y la mostración de sucesos de la Transición dista mucho de la intención de crear un cuadro histórico determinante en la narración.

A pesar de que podía entrar en el grupo de novelas de ajuste de cuentas con un tiempo pasado —y del cierto desencanto (Valls, 2003: 44-55; Calvo Carilla, 2017: 42-46)—, La sal del chocolate (1992), de Fanny Rubio, fue una novela bienhumorada y afable donde, en escasos apuntes, se recordaban más bien melancólicamente los años revolucionarios. Su traza, cómo no, era de novela generacional, y en ella se revisaban, mediante una superposición de planos temporales, recuerdos y capítulos dedicados a varios de los personajes (Veronés, Marina, su hijo Martín…), y las trayectorias y relaciones de un grupo de amigos fundado en los años universitarios y revolucionarios de 1968 y 1969. Con humor amable y condescendiente, en la novela de Fanny Rubio se repasaban divorcios, ascensos políticos, cambios de ideología, decesos… desde aquel 1968 hasta la actualidad de 1992[122], pero con escasos atisbos de acidez o crítica acerba, como sí ocurría en las novelas de, por ejemplo, Mercedes Soriano.

Coda final

Porque, en efecto, lo habitual fue el discurso de negación —también de escamoteo semiconsciente, de horror vacui evitado— cuando se privatizó la percepción de los años de la Transición en la narrativa española de los ochenta y principios de los noventa; lo habitual, según hemos ido señalando, fue el no traumático de Mercedes "Soriano"; una negación cuyas consecuencias habrían de precipitar a la larga tanto una esquemática lectura emotiva, incluso patográfica, del periodo, como la fundación de un espacio propicio para las pesquisas de la historia de las emociones:

En poco tiempo, se constituyó un nuevo territorio investigador cuyos enfoques y recorridos estructurales quedaron definidos por

las pérdidas, los reencuentros y/o redescubrimientos de las "enfermedades del alma" de los hombres y las sociedades. En sus dimensiones lingüística y cognitiva, las posibilidades teóricas del nuevo discurso […] de ningún modo se veían agotadas con la distinción principal entre las emociones y los sentimientos. Antes bien, ambos conceptos se acompañaban de una cohorte de pasiones, angustias, traumas, alegrías, afectos, instintos, fascinaciones, empatías y desencantos; sin olvidar, por supuesto, la multitud de términos surgidos de la esfera de las memorias personales, los sentimientos artísticos y culturales o los estados mentales morbosos (Peiró, 2016: 26-27).

Fundado con estas percepciones culturales inmediatamente posteriores a 1982, el territorio de la Transición se fue convirtiendo paulatinamente en un illo tempore —un no lugar de la memoria, un solar histórico alienado, enajenado— tendente a interpretaciones, o bien elusivas, o bien mitificadoras, muy criticadas por cierto en los últimos años (André-Bazzana, 2006; Gallego, 2008). El ciclón o maremágnum que se cernía sobre su débil decurso —así formulado —, unido al evidente —según hemos ilustrado en muchas de las novelas del periodo— ajuste de cuentas entre triunfadores y fracasados, fue homologando al septenio con otros periodos tormentosos de la historia española, como el del Sexenio Democrático del siglo XIX o el de la II República (Pérez Serrano, 2016: 73). Sin embargo, bueno es señalar que, en cierto sentido, las novelas que hemos analizado, especialmente las complacientes pero también las que mostraron desazón y desarraigo mediante la negación y el trauma, acabaron consolidando una visión escasamente heroica o revolucionaria del periodo, lo que explicaría el sarcasmo, escepticismo e ironía de unos y el repliegue desalentado e individual de los otros: al cabo ambos compartieron un ámbito íntimo desde el cual la Transición, más que como mito, o más que como mentira, se percibió como aquel tiempo evitado —la psicoanalítica Cosa— del que habló en su día, con acierto, Teresa Vilarós (1998): un tiempo que dolía recordar.

Quizás ese dolor y aquel vacío sustenten la razón por la que se hayan multiplicado los estudios históricos y culturales sobre la

Transición en los últimos dos lustros; este breve ensayo ha empeñado su tesis en la prospección analítica, objetiva, del lugar traumático en los años fundacionales de la percepción del periodo. El tiempo y las normas culturales fijarán las acepciones primarias y secundarias del concepto/duración que conocemos por Transición en nuestra enciclopedia nacional, pero en estas páginas hemos pretendido armar una trama argumentativa —a partir del análisis de una sucesión de percepciones literarias (asentadas en nombres y libros, pero también podría ampliarse su rango a las adaptaciones, bien cinematográficas, como en el caso de La rusa, bien a televisivas, como en Pájaro en una tormenta)— tendente a ilustrar que la evocación traumática de la Transición en la novela española entre 1983 y 1992 tuvo su sentido… y sus consecuencias: Sic transit gloria transitionis.

Bibliografía

Algorri

, Luis (1989): “La primera novela. Mercedes Soriano relata la aventura de publicar su primer libro, Historia de No, una crónica de la Transición política”, El País, 19 de abril de 1989.

André-Bazzana

, Bénedicte (2006): Mitos y mentiras de la Transición, El Viejo Topo, Barcelona.

Arfuch,

Leonor (2016): “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, DeSignis, 24, pp. 245-254.

Armas Marcelo

, Juan José (1989): Los dioses de sí mismos, Plaza & Janés, Barcelona.

— (1995): Los años que fuimos Marilyn, Espasa, Madrid.

Arroyo

, Francesc (1984): “Ignasi Riera gana el Premio Llull de novela catalana”, El País, 28 de abril de 1984.

Azancot

, Leopoldo (1986): “Miguel Veyrat. Ojo de pez”, ABC, 22 de febrero.

Blanco Aguinaga

, Carlos (2007): De Restauración a Restauración. Ensayos sobre literatura, historia e ideología, Renacimiento, Sevilla.

Calvo Carilla

, José Luis (2017): Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas, Universidad de Valladolid, Valladolid.

Casals Aldama,

Pedro (1985): ¿Quién venció en febrero?, Plaza & Janés, Barcelona.

Cebrián

, Juan Luis (1986): La rusa, Alfaguara, Madrid.

— (1990): La isla del viento, Alfaguara, Madrid.

Chirbes

, Rafael (1991): En la lucha final, Anagrama, Barcelona.

Corral

, Pedro (1990): “Tina Díaz. Transición”, ABC, 15 de enero.

Díaz Azcona

, Tina (1989): Transición, Planeta, Barcelona.

Falcón O'Neill,

Lidia (1985): Rupturas, Fontanella, Barcelona.

— (1992): Camino sin retorno, Ánthropos, Barcelona.

Gabriel y Galán

, José Antonio (1991): Muchos años después, Alfaguara, Madrid.

Galán

, Carlos (1989): "La novela", en Letras Españolas. 1988, Castalia, Madrid, pp. 11-30.

Gallego

, Ferrán (2008): El mito de la Transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977), Crítica, Barcelona.

García

, Ángeles (1983): "Autores y críticos consideran la novela policiaca espejo de la sociedad", El País, 3 de julio de 1983.

Gil Casado

, Pablo (1990): La novela deshumanizada española (1958-1988), Ánthropos, Barcelona.

Gonzalez Ledesma

, Francisco (1983): El expediente Barcelona, Prometeo, Valencia.

— (1984): Crónica sentimental en rojo, Planeta, Barcelona.

— (1984): Las calles de nuestros padres, Plaza & Janés, Barcelona.

— (1985): Soldados, Plaza & Janés, Barcelona.

Guerra

, Antonio (1987): Y se rompió el silencio, José Rodríguez Castillejo

Editor SA, Sevilla.

Guerra Garrido

, Raúl (1990): La Carta, Plaza & Janés, Barcelona.

Longares

, Manuel (1992): Operación primavera, Random House, Madrid.

Lope

, Manuel de (1989): Octubre en el menú, Alfaguara, Madrid.

Lordon,

Frédéric (2017): Los afectos de la política, PUZ, Zaragoza.

Mainer Baqué

, José-Carlos (1992): “1985-1990: Cinco años más”, en S. Amell (ed.), España frente al siglo XXI. Cultura y literatura, Cátedra/ Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 15-45.

Martín Vigil

, José Luis (1983): Día “D”: golpe de Estado, Planeta, Barcelona.

Martínez Reverte

, Jorge (1983): Gálvez en Euskadi, Anagrama, Barcelona.

Melià

, Josep (1983): La trama de los escribanos del agua, Planeta, Barcelona.

Méndez

, José (1989): “La narrativa española, encantada de conocerse”, El País, 23 de abril.

Molina Foix

, Vicente (1988): La quincena soviética, Anagrama, Barcelona.

Montero

, Isaac (1984): Pájaro en una tormenta, Grijalbo, Barcelona.

Mora

, Rosa (1992): “Andrés Trapiello gana el Plaza y Janés con un libro sobre la Transición”, El País, 26 de marzo.

Nora

, Pierre (1984): Les lieux de mémoire, Gallimard, París [7 volúmenes editados entre 1984 y 1992].

Ordóñez

, Marcos (1988): El signo de los tiempos, Plaza & Janés, Barcelona.

Peiró

, Ignacio (2016): “Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros (la historia de las emociones después de la posmodernidad)”, en M. A. Naval y Z. Carandell (eds.), La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor, Madrid, pp. 21-66.

Pérez Serrano

, Julio (2016): “Funcionalidad y límites de la Transición a la Democracia como paradigma historiográfico”, en M. A. Naval y Z. Carandell (eds.), La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor, Madrid, pp. 67-89.

Pozuelo Yvancos

, José María (2004): Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX y XXI, Península, Barcelona.

— (2005): “Narrativa y posmodernidad”, Cuadernos de Mangana, 30, Centro de Profesores, Cuenca.

Puig

, Valentí (1987): Complot, Anagrama, Barcelona.

Riera

, Ignasi (1984): El reloj del puente de Esplugues, Planeta, Barcelona.

Rodríguez Méndez

, José María (1984): Cosas de la transición, Argos Vergara, Barcelona.

Rodríguez Rivero

, Manuel (1984): “Isaac Montero presentó su última novela, Pájaro en una tormenta”, El País, 23 de mayo.

Rubio

, Fanny (1992): La sal del chocolate, Seix Barral, Barcelona.

Ruiz Copete

, Juan de Dios (1988): “Antonio Guerra, Y se rompió el silencio”, ABC, 2 de enero.

Saladrigas

, Robert (1992): “Fanny Rubio, La sal del chocolate”, La Vanguardia, 16 de octubre.

Semprún

, Jorge (1988): Netchiaev ha vuelto, Tusquets, Barcelona.

Serafin

, David [alias de

Ian Michael

] (1983): El metro de Madrid, Grijalbo, Barcelona.

— (1983): Sábado de gloria, Grijalbo, Barcelona.

— (1984): Golpe de reyes, Grijalbo, Barcelona.

Soriano

, Mercedes (1989): Historia de no, Alfaguara, Madrid.

— (1991): Contra vosotros, Alfaguara, Madrid.

Soto

, Vicente (1983): Tres pesetas de historia, Argos Vergara, Barcelona.

Torres

, Maruja (1983): “Vicente Soto, Historia de tres pesetas”, El País, 18 de junio de 1983.

Trapiello

, Andrés (1992): El buque fantasma, Plaza & Janés, Barcelona.

Valls

, Fernando (1990): “Querer contar y saber hacerlo”, La Vanguardia, 19 de enero.

— (2003): La realidad inventada. Un análisis crítico de la novela española actual, Crítica, Barcelona.

Vázquez Montalbán

, Manuel (1985): El pianista, Seix Barral, Barcelona.

— (1987): Los alegres muchachos de Atzavara, Seix Barral, Barcelona.

Vázquez Rial

, Horacio (1994): “La gran novela de la transición”, en José Antonio Gabriel y Galán: reflexiones sobre su vida y obra, Editora Regional de Extremadura, Mérida.

Veyrat

, Miguel (1985): Ojo de pez, Ediciones Libertarias, Madrid.

Vicens

, Antonia (1988): Tierra seca, Planeta, Barcelona.

Vilarós

, Teresa (1998): El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993), Siglo XXI, Madrid.

Zaragoza

, Cristóbal (1989): Generaciones 2. Del golpe al cambio, Plaza & Janés, Barcelona.

Capítulo 4

Memoria de la Transición en la novela española de los 2000

MARÍA ÁNGELES NAVAL

De la Guerra Civil a la Transición:

historia, memoria y novela

El sintagma “memoria de la Transición” en el título de este escrito es deliberadamente disémico: puede hacer referencia a si la Transición recuerda o a si la Transición es recordada, y, desde luego, en los dos sentidos va a ser objeto de interés en las líneas siguientes. También es extraño hablar de “memoria de la Transición” porque, si pretendemos decir algo distinto de lo que se diría con “historia de la Transición”, puede dar a entender que hay víctimas de la Transición a las que nos tiene que unir un deber de memoria. Y es cierto que algo de esta última actitud subyace en zonas concretas de la historiografía, la crítica cultural y la literatura más reciente sobre la Transición (cf. Naval, 2013, 2016a).

Maryse Bertrand de Muñoz amplió su bibliografía de novelas que tratan la Guerra Civil al periodo 1995-2007 y censó en torno a 200. Pero lo que aquí debe llamar la atención de su artículo es que decidió incluir también en el censo las novelas que en esos años tratan sobre la Transición “car ils concernent tout le roman de la guerre civile espagnole” (2007: 33). José María Pozuelo Yvancos (2017: 249-266) trata “La Guerra Civil en la novela española del siglo XXI. Panorama” y recoge algunos títulos que mencionaremos a continuación. Berncker y Brinkmann (2009) consideran que la periodización de la Transición y el llamado “pacto de silencio” forman parte del enfrentamiento de la memoria colectiva española respecto de la Guerra Civil y el franquismo. Desde luego esta es una buena hipótesis inicial de trabajo para estudiar la novela de la Transición de los primeros lustros del siglo XXI: el relato de la

Transición está estrechamente ligado al relato de la Guerra Civil. Es un hecho que los escritores en sus ficciones transitan de la Guerra Civil a la Transición, y viceversa. Algunos ya han recorrido el camino incluso un par de veces: es el caso de Javier Cercas, siempre novelando al amparo de la reconstrucción documental y sentimental del pasado, buscando a partir de un vestigio inicial —una fotografía, una imagen persistente en la vida o en la memoria de alguien o de todos, una punta de iceberg de la memoria y de la historia— el relato de alguna certidumbre. Como es bien sabido, Cercas comenzó hablando de la guerra de 1936 en Soldados de Salamina (2001), pasó a la Transición con Anatomía de un instante (2009), y en 2017 volvió sobre la Guerra Civil con la fotografía y la historia de su tío abuelo de la rama materna, el falangista muerto en el frente a los 19 años, Manuel Mena. Y esto sin que podamos considerar que su novela anterior, El impostor (2014), se aleje de los núcleos de interés que el relato de la Guerra Civil y de la Transición concitan: el impostor reflexiona sobre las leyes de memoria histórica a nivel europeo a través del escándalo motivado por el caso Enric Marco:

Un nonagenario barcelonés que se hizo pasar por superviviente de los campos nazis y que fue desenmascarado en mayo de 2005, después de presidir durante tres años la asociación española de los supervivientes, pronunciar centenares de conferencias, conceder decenas de entrevistas, recibir importantes distinciones y conmover (en algún caso hasta las lágrimas) a los parlamentarios españoles reunidos para rendir homenaje a los republicanos españoles deportados por el III Reich.

Así se expresa la contracubierta del libro con una ironía que encontramos argumentada en el interior de la novela y que apunta directamente a las políticas de la memoria durante las presidencias de José Luis Rodríguez Zapatero:

No hay duda de que, ahora mismo, el peor enemigo de la izquierda

es la propia izquierda; es decir: el kitsch de izquierda; es decir: la conversión del discurso de la izquierda en una cáscara hueca, en el sentimentalismo hipócrita y ornamental que la derecha ha dado en llamar buenismo. Pues bien, en sus intervenciones públicas Marco supo encarnar con maestría esa prostitución o esa derrota de la izquierda; o, dicho de otro modo: las mentiras de Marco vinieron a satisfacer una demanda vacuamente izquierdista de venenoso forraje sentimental aderezado de buena conciencia histórica. Las implicaciones del caso Marco, sin embargo, no son solo políticas o históricas; también son morales (Cercas, 2014: 43).

Cercas propuso para explicar la personalidad de Enric Marco una comparación literaria con don Quijote, o con Emma Bovary, para concluir: "Todos, de algún modo, somos Enric Marco" (Cercas, 2014: 43). Ese "todos" se refiere sin duda a todos los españoles. La desconfianza hacia las políticas de la memoria no afecta solo al hijo de quien poco antes de morir explicaba en los siguientes términos —según relata Cercas en Anatomía de un instante (2009: 436-437) — por qué tantos españoles habían votado a Adolfo Suárez en las primeras elecciones democráticas de 1977: "Porque era como nosotros […]. Era de pueblo, había sido de la Falange, había sido de Acción Católica, no iba a hacer nada malo. Lo entiendes, ¿no?".

También Juan Marsé —cuyo narrador nasciturus de Rabos de lagartija (2000) plantea una incardinación familiar en la Guerra Civil y el franquismo que está en las antípodas de la del narrador de Anatomía de un instante— emitió en Esa puta tan distinguida (2016) un veredicto de culpabilidad sobre la utilización de la memoria personal para la reconstrucción de los hechos, aunque la reconstrucción sea de carácter novelesco o, como propone en su ficción, para elaborar un guion cinematográfico. "Esa puta tan distinguida" del título es la memoria. Marsé (2016: 17) sitúa el presente de su narración en el verano de 1982, unos meses antes del primer triunfo electoral del PSOE: "En aquel entonces, en el verano de 1982, el país entero se debatía entre la memoria y la desmemoria, todo estaba cambiando". El antiguo comunista y director de cine Héctor Roldán quiere que el escritor-narrador le haga un guion sobre un hecho real, el crimen del cine Delicias

(1949), con unas indicaciones que el narrador define así irónicamente: “Película con un suplemento alimenticio de nueces y zanahorias, buenas para la memoria” (Marsé, 2016: 18). El narrador-Marsé mediante un procedimiento análogo al del narrador-Cercas en El impostor cuenta con la presencia y el testimonio del asesino confeso para reconstruir los hechos. La reconstrucción resulta imposible y parece que a lo único que se puede acceder —y es a lo que nuestro narrador-Marsé se resiste— es a la “demagogia de los hechos” (Marsé, 2016: 19). Esa demagogia de los hechos se concreta a lo largo de la novela en que: el asesino y, por tanto, testigo presencial tiene una memoria poco de fiar, ya que parece recordar y olvidar interesadamente; además transmite una intolerable historia sentimentaloide y folletinesca y, en última instancia, no tiene capacidad para recordar las causas por las que cometió el crimen. Por otra parte, Marsé deja claro que el director de la película, interesado en que perviva la memoria del franquismo, tiene motivaciones crematísticas, de prestigio y de reubicación social una vez que el puño en alto, en 1982, ha dejado de ser un ademán significativo y presagio de algún futuro relevante.

Interés, irresponsabilidad, cierta falta de escrúpulos, sentimentalismo y demagogia son condimentos que Andrés Trapiello —autor de Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)— añade a los personajes de su novela Ayer no más (2012: 108-109) que realizan investigaciones al amparo de los presupuestos proporcionados por las leyes de memoria histórica:

Están deseando caer sobre un caso como este: más que nunca. Mariví piensa que tiene la exclusiva de la República, de los republicanos muertos y de todas las fosas de León. Habla de ellas como de yacimientos mineros propios […] y se diría que la ley de la memoria histórica, en vez de conservar para el Estado el monopolio de las reparaciones y la dignificación de las víctimas, permite que los oportunistas busquen únicamente su provecho personal. […] No es ficticio, sin embargo, el poder que han obtenido con ello: disponen del dinero del Ministerio de la Presidencia, de la universidad, de algunos ayuntamientos. Los periódicos los secundan.

Toda la novela de Trapiello se centra en la inoportunidad de hacer público, y más al amparo de las políticas de la memoria, que el padre todavía vivo del protagonista participó en un crimen de guerra del que queda un testigo, el hijo del muerto. Siendo niño, este hombre tuvo que presenciar el asesinato de su propio padre a manos de unos falangistas emboscados en la sierra por la que padre e hijo transitaban. Pepe es historiador de la Guerra Civil y tiene una mala relación con su padre, pero no puede dejar en manos de otros el establecimiento del relato definitivo de los hechos, la sanción moral definitiva. El hecho de que el protagonista tenga que enfrentarse a la asunción del pasado de guerra de su padre aproxima esta novela a El monarca de las sombras (2017), de Cercas. El autor cierra de momento su círculo sobre la problematización de los usos de la memoria histórica en esta obra al reconocer el impedimento que había tenido en su narrativa anterior para abordar el hecho de tener en su familia un antepasado falangista: el pasado franquista de la familia propia.

Son numerosos los escritores que hay que tener en cuenta a la hora de estudiar el tratamiento de la Transición en la primera década del siglo XXI, los cuales también han recorrido un camino zigzagueante —que probablemente discurre parejo con el de la propia sociedad española— en el que han trasladado su atención del relato de la Guerra Civil al de la Transición y/o viceversa (Rafael Chirbes, Lidia Falcón, Javier Marías, Rafael Reig, Antonio Orejudo, Belén Gopegui, Ignacio Martínez de Pisón, Francisco Casavella, Marta Sanz, Isaac Rosa, Benjamín Prado y otros). Como en una suerte de evolución natural, el franquismo, como único enemigo legítimo de la democracia española, ha ido haciendo hueco a otros legítimos enemigos más vinculados con el presente: la Transición se revisa buscando en su proceso las causas de las deficiencias democráticas que han originado grandes movimientos de opinión en la segunda década del siglo. Como se puso de manifiesto en La Transición sentimental (Naval y Carandell, 2016), buena parte del pensamiento crítico más reciente sobre la transición democrática española constituye una manifestación autóctona de la crisis de legitimidad que están experimentado las democracias occidentales tras las injusticias sociales evidenciadas por la crisis financiera e

inmobiliaria surgida en 2007. En el establecimiento de esta premisa y en la perspectiva intelectual que reclama se instala la diferencia de enfoque entre una revisión histórico-crítica de la Transición y la crítica comprometida con los movimientos del 15M y sus secuelas políticas; entre el punto de vista que constata un fenómeno literario y algunos estudios culturales —a veces ellos mismos sentimentales (Elena Delgado, 2014, 2016)— que se conciben en buena parte como un ajuste de cuentas —probablemente no totalmente injustificado— con los poderes fácticos culturales de los 40 años de democracia (Gregorio Morán, 2014) y su recalcitrante perseverancia a día de hoy, 2018 (Sánchez-Cuenca, 2016). La clave de esta diferencia se puede establecer en el convencimiento de que todo lo sentimental, habermasianamente privado e íntimo, no debe ser necesariamente político, ni fundamentar un discurso histórico político, ni constituir el fundamento de los estudios de literatura ni aún en el marco de los estudios culturales. Parece indiscutible, sin embargo, que la construcción de la memoria colectiva a través de la historia general o de las historias particulares, a través del cine y la novela o a través de los lugares de memoria y las conmemoraciones constituye un acto político. Lo dejo aquí, como declaración de principios y remito a Peiró (2016) y a La Transición sentimental.

En lo que llevamos de siglo Javier Marías ha dedicado la trilogía Tu rostro mañana (Fiebre y lanza, 2002; Baile y sueño, 2004; Veneno, sombra y adiós, 2007) y la novela Así empieza lo malo (2014) a dirimir cuestiones relacionadas con la memoria y el relato de la Guerra Civil, el cuestionamiento de los relatos asentados por el poder y por el uso, la clarificación y la reivindicación de la memoria del padre. Así empieza lo malo es una novela que arranca cronológicamente en la Transición y que está concernida por la delimitación del proceso democrático y sus deudas con el pasado. En las páginas 43 a 47 cuando la novela está arrancando y se están presentando la acción y los personajes, el narrador hace un balance del advenimiento de la democracia con comentarios sobre el llamado harakiri de las cortes franquistas, el temor al derramamiento de sangre y el acuerdo más o menos tácito sobre el olvido de los crímenes de la guerra y de la posguerra: “Ahora habían cambiado un poco las cosas en ese sentido, en el de contar; no mucho en realidad. Gobernaba Adolfo Suárez, el primer presidente salido de unas elecciones tras un periodo de 40 años”

(Marías, 2014: 42).

El personaje protagonista de la novela, Eduardo Muriel, le dice al joven y curioso narrador intradiegético:

—Casi todo tiene aún que ver con la Guerra, Juan, de un modo u otro. Ojalá llegara a ver el día en que eso ya no fuera así, me temo que no lo veré. Ni siquiera creo que lo vayas a ver tú con tus muchos años menos […]. Seguirás oyendo hablar de la insoportable Guerra durante más tiempo del que imaginas. Sobre todo a los que no la vivieron, que serán los que la necesiten más: para encontrar un sentido a su existencia, para rabiar, para apiadarse, para tener una misión, para convencerse de que pertenecen a un bando ideal, para buscar venganza retrospectiva y abstracta a la que llamarán justicia cuando póstuma ya no la hay; para conmoverse y conmover a otros y hacerlos lagrimear, para escribir libros o rodar películas y ganar dinero con ellas y obtener prestigio […]. Una guerra así es un estigma que no desaparece en un siglo ni en dos, porque lo contiene todo y afecta y envilece a la totalidad (Marías, 2014: 49-50).

Busca Marías un espacio-tiempo histórico español, Madrid después de los años ochenta, para que los personajes cuenten lo que antes no se ha podido contar. Hay una cierta analogía temática con ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! (Rosa, 2007), de la que hablaremos a continuación: todos los abusos ejercidos sobre los pobres durante la posguerra. Si bien, en el caso de Marías el presente del relato avanza hasta los años ochenta en Madrid y se sitúa no entre los jerarcas políticos de la UCD sino en un ambiente más artístico e intelectual. Puede parecer difícil considerar Así empieza lo malo como una novela de la transición política, pese a las fechas, pero claramente es una novela sobre la recuperación de la memoria del franquismo en los años ochenta. Es, sin duda, una novela sobre la memoria del pasado franquista durante la Transición. La aparición del pasado sumergido y su incorporación a la narración de la Transición también se produce en Romanticismo (Longares, 2000), que por lo demás es un relato satírico sobre cómo se adaptaron a la democracia los habitantes ociosos y adinerados

del “cogollito” de Madrid, la calle de Serrano.

Isaac Rosa ofrece un buen ejemplo de esta conexión entre Guerra Civil y Transición. En algunas de las reflexiones metanovelescas de El vano ayer (2004) el propio autor sugiere, unas veces, que es inevitable hablar de la Guerra sin que esto tenga repercusiones sobre la Transición; otras veces sugiere que es deseable que así sea:

¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista […] útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran)? ¿Conseguiremos que este retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del periodo y de sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin intensidad? (p. 17).

La parte fundamental de la historia de Julio Denís se desarrolla en 1965, en las revueltas estudiantiles y en la represión y las purgas universitarias. Pero la novela se presenta ante el público haciendo referencia explícita a la Transición: la portada reproduce una fotografía en la que aparece numeroso público leyendo en la calle el diario Pueblo con titulares a toda página: “Ha muerto Franco”, o sea, se abre el cambio político, la transición política.

En ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! (2007) el autor reelabora su novela de 1999: La malamemoria. El momento de la escritura, el presente de la narración, se sitúa en 1977 y el protagonista de la historia es un aspirante a prohombre de la UCD que se suicida al hacerse públicos algunos de los horrendos crímenes que cometió al amparo de la guerra y del franquismo. Tan horrendos crímenes habían implicado la desaparición de un pueblo entero, su borrado entero. Ese pueblo eliminado de la memoria por el horror y la injusticia que lleva asociados es un símbolo emblemático del trauma que exige la justicia de una memoria reparadora. El suicido del causante del trauma habría aportado algo de justicia transicional al proceso de democratización liderado por la UCD. Pero, como se revela al final de la novela, el suicidio del

prócer franquista es solo un fraude. Tanto El vano ayer como ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! dejan constancia de algo que Antonio Gómez López-Quiñones, desde el punto de vista de la crítica, había escrito en 2006. En su libro La guerra persistente (2006) se plantea precisamente el problema del éxito comercial de una parte de la literatura sobre la Guerra Civil y se preocupa por lo que en términos marxistas denomina la conversión de este tema en un valor de cambio. El crítico se pregunta si esto es posible porque la Guerra Civil ya no es un tema peligroso, no tiene potencial revulsivo, o bien si es que "algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial" (Gómez López-Quiñones, 2006: 15)[123]. En realidad, tanto las citadas novelas de Isaac Rosa como La habitación oscura (2013) gravitan sobre la Transición y, principalmente, constituyen un esfuerzo por renovar la narrativa sobre la historia más reciente de España mediante algunos recursos técnicos sobresalientes: aquellos que recalan en lo que Linda Hutcheon, y Ulrich Winter, siguiendo los planteamientos de esta, llaman "metaficción historiográfica"; y en otra técnica más netamente hispánica y aprendida probablemente en 2666, de Roberto Bolaño, la saturación por acumulación con el fin de desautomatizar al lector embrutecido ante la reiteración de los relatos de crímenes, represión, muertes, etc. De La habitación oscura me he ocupado en el libro La Transición sentimental, pero merece la pena destacarla como una magnífica novela que innova respecto a la retórica de la memoria y elabora técnicamente la posibilidad de construir una persona gramatical que pueda representar el anonimato que han invocado algunos movimientos político-literarios recientes[124].

Se han publicado novelas sobre la Transición que constituyen un testimonio documental y son de interés para los historiadores, ya que están elaboradas a partir de abundante información periodística y personal, "información privilegiada" por el lugar relevante que ocuparon los narradores en los hechos que narran. Son relatos testimoniales de primera mano. Es el caso de la trilogía inacabada de Juan Luis Cebrián, La agonía del dragón (2000) y Francomoribundia (2004), que alberga un trabajo ímprobo de re-construcción del proceso de la Transición a partir de la información periodística y personal sobre el proceso y sus entresijos que tiene el autor, a la que, además, suma su propia visión experta. El azar de la

mujer rubia (Vicente, 2012) viene a ser una privilegiada crónica de sociedad novelizada que cuenta aspectos relevantes de la relación de Adolfo Suárez con el rey Juan Carlos I y pone en el primer plano de lo que podría ser una crónica de cámara de esta relación la figura peculiarmente aristocrática de Carmen Díaz de Rivera.

Trauma y memoria: melancolía de la revolución

La Transición no puede desvincularse ni de la Guerra Civil y ni del franquismo porque la una sucede a los otros. Es una obviedad. Sin embargo, puede tener interés plantear en qué medida algunas novelas reclaman una memoria de la Transición como si este proceso hubiera sido un proceso traumático análogo en algo a la Guerra Civil y a la represión franquista.

Paul Ricoeur en Temps et récit (1985) señala que algunos acontecimientos engendran sentimientos de una gran intensidad ética que deben ser encomiados y exaltados, pero también hay acontecimientos que engendran la necesidad de ser execrados y deplorados con el fin de que crezca sobre ellos el perdón. Sin duda, la Guerra Civil española es uno de esos acontecimientos execrables que el holocausto nazi representa en toda su amplitud. Esos son los acontecimientos sobre los que la sociedad y la literatura y otros relatos colectivos generan "memoria" en el sentido específico en que habló de memoria Walter Benjamin o, posteriormente, entre nosotros, Reyes Mate. Es decir, en el sentido de que la memoria de la violencia y de la injusticia guarda relación con la culpa y la justa reparación. La narrativa española de la memoria histórica es un fenómeno literario "posdictatorial" (Reinstädler, 2011) que tiene su núcleo fundacional en la Guerra Civil de 1936 y en la represión posterior, y podemos decir que extiende su marco de acción hacia la Transición. En ese mecanismo de extensión, la Transición ha pasado a narrarse como un proceso que también ha generado sus propias víctimas. Es decir, la Transición se narra como un proceso capaz de generar un trauma social semejante al de la Guerra Civil.

Sin duda, en esta actitud hay tanto una impostura como una necesidad o una verdad. Hay impostura porque las "víctimas" o los "perdedores" del proceso de la Transición admiten a duras penas esos marbetes, al menos si han de ponerse en relación con los perdedores y las víctimas de la Guerra Civil y, por analogía, con las del holocausto nazi, donde está el origen de esta teorización sionista sobre la necesidad o el deber de memoria. Sin embargo, determinadas novelas reconstruyen un proceso narrativo que supone hacer un balance moralmente negativo del desarrollo social y político de la España democrática. Esta inmoralidad tiene su origen en la traición y el arrumbamiento de los valores revolucionarios que llegaron con vigencia y con organización política hasta mediados de los setenta. Las novelas de Rafael Chirbes, mediante tramas familiares (la saga de los Ricart, la de los Bertomeu) o el recurso de narrar la diferente trayectoria de quienes fueron jóvenes, amigos y comunistas a comienzos de los setenta, reconstruyen la tensión moral entre vencedores y perdedores, incluso entre verdugos y víctimas, del proceso democrático en España. La parte inmoral de la peripecia cae del lado de quienes alcanzan éxito social y riqueza en este periodo. Así ocurre en Los viejos amigos (2003), en La caída de Madrid (2014) y en Crematorio (2007). Manuel Vázquez Montalbán escribió un texto que se publicó póstumo, en 2005, que describe en términos de "memoria de revolucionarios insuficientes" algo que también Svetlana Boym (2015) explica en El futuro de la nostalgia[125]. Dice Vázquez Montalbán (2017: 245):

Si para los novelistas y poetas de los años cuarenta y cincuenta, recuperar la memoria de los vencidos en la Guerra Civil era casi su única posibilidad de disentir, los escritores ya hoy algo acuarentados, que alguna experiencia tuvieron en la fase terminal de aquella resistencia, suelen recurrir a la sátira de su memoria de revolucionarios insuficientes, sin atender a veces que ya en la década de los setenta casi toda la humanidad disidente estaba condenada a la condición de revolucionarios insuficientes.

Uno de los personajes-narradores de la novela coral de Rafael

Chirbes Los viejos amigos mira con acidez cómo han ido evolucionando las vidas de quienes fueron compañeros de célula comunista antes de la legalización del partido por antonomasia, el pecé. Desde esa especie de bastión moral que constituye la enfermedad —tal vez el sida— y la homosexualidad puede el personaje contemplar la pérdida del sentido moral de las vidas de sus amigos, que en última instancia parece tener como causa el abandono de la idea de la revolución y la aceptación del statu quo social y político abierto por la Transición. Lo mismo ocurre con Matías en Crematorio —el hermano del constructor corrupto y corruptor Rubén Bartomeu—, que está ya muerto en la primera página de la novela. El cadáver de Matías, su enfermedad, dedicación artística, orientación política y peripecia sexual-matrimonial constituyen el contrapunto del éxito económico y la vida exquisita conseguidos por el constructor desde los años setenta mediante el tráfico de cocaína, los pelotazos inmobiliarios, las estafas, los sobornos y las delictivas actividades mafiosas. Ese éxito corrupto es la cosecha o el castigo que conquistan en la narrativa de Chirbes los que han triunfado socialmente en la España democrática, una España en la que no ha tenido cabida el comunismo por el que lucharon muchos de los militantes clandestinos que la hicieron posible. La esquela que planea publicar en la prensa la exmujer de Matías rezuma toda la impotencia de la heroicidad comunista y también toda la acidez de Chirbes: “Las esquelas en los periódicos con una hoz y un martillo en lugar de la cruz y una leyenda del tipo tu lucha no ha sido en vano” (Chirbes, 2007: 80). En la historia de Matías ha sido determinante la evolución política del PCE que le llevó al abandono de la militancia comunista tras el desdibujamiento como partido leninista y la incorporación de sus cuadros —del propio Matías en la novela— a los puestos políticos de los nuevos gobiernos, en particular en los años socialistas[126].

La estructura de Crematorio, con el cadáver de Matías presidiendo los pensamientos de todos los que han formado parte de su historia, está pensada para hacer que el muerto-víctima del proceso histórico (social, económico, político) de la Transición sea el telón de fondo de toda la narración. Este muerto familiar, menor, viene a representar todos los muertos/vencidos/víctimas de la historia, en este caso concreto, aquellos caídos en la historia del proceso

democrático español de los años setenta.

La estrategia narrativa básica y la intención de Los viejos amigos tendrán una réplica en Un árbol caído (Reig, 2015). Esta recurrencia básica estructural que podemos denominar "¿Qué se hizo de los viejos amigos?" es una estrategia narrativa muy repetida en bastantes novelas de diferente calidad y calado: el recuento de las vidas de los que fueron amigos en una adolescencia o juventud que transcurrió en los años de la lucha antifranquista y/o la Transición, vidas en las que las drogas, la heroína, o la revolución política fueron acontecimientos definitivos. El recuerdo de los viejos amigos o el "qué se hizo" de los viejos amigos (ubi sunt?) lo encontramos en El año que viene volverá tu padre (Solsona, 1999), en Las Transiciones (Valero, 2016) o La conquista del aire (Gopegui, 1998).

Rafael Chirbes había comenzado en los noventa a devanar la madeja Guerra Civil-Transición. En la lucha final (1991) está próxima a Los viejos amigos (2003): la Transición en los años de Gobierno socialista vista como el fracaso de unos jóvenes que quisieron una revolución y que van dejando de ser jóvenes y revolucionarios a la vez que sus vidas se degradan. Este último es el gran tema de la narrativa de Chirbes: el asco profundo, el hedor de las relaciones humanas, de las relaciones familiares, la corrupción de todo, de los cuerpos y de las almas, además de la corrupción inmobiliaria, las mafias y los crímenes propios de las tramas de género negro que en sus tramas, véase, por ejemplo, Crematorio, se vuelven absolutamente realistas. En la última novela que escribió, En la orilla (2013a), continúa en la misma línea con la explicación del desastre moral de una familia cuya vida se ve degradada por la historia política y económica de España desde la Guerra Civil hasta la última crisis económica. Siempre hay un cadáver. Esta vez en los pantanos. En los noventa escribió también dos magníficas novelas cortas sobre la Guerra Civil: La buena letra (1992) y Los disparos del cazador (1994). El conjunto de la obra de Chirbes hace que debamos destacar la novela coral como una de las técnicas estructurales recurrentes en las novelas sobre la Transición de comienzos del siglo XXI[127]. Esta técnica de construir la novela focalizando internamente cada capítulo en uno de los personajes evoluciona de una a otra novela de Chirbes. En La caída de Madrid

podríamos decir que la focalización es previsible y que el aspecto monológico que pueden presentar algunos capítulos no enturbia la univocidad del sentido del relato. Todos los personajes están perfectamente ubicados y tienen un significado preciso en las coordenadas sociopolíticas del 20 de noviembre de 1975, único día, el de la muerte de Franco, el del cumpleaños del patriarca José Ricart, en el que transcurre el tiempo de la narración. En estas novelas de Chirbes, el coro de voces de la novela está constituido por las voces de la familia Ricart y algunos allegados. Por esta razón La caída de Madrid, Crematorio y En la orilla tienen un componente de saga familiar, patrón genérico muy adecuado, desde los tiempos de Les Rougon Macquart y Fortunata y Jacinta, para la representación de los avatares de la sociedad contemporánea capitalista, burguesa y patriarcal. En La caída de Madrid y Crematorio el tiempo de la narración es muy breve. En Crematorio se reduce al tiempo en el que el cadáver de Matías está en la mesa del depósito del hospital y a su posterior traslado al tanatorio. El tiempo narrado amplía esta concreción temporal y concierne a varios momentos de la historia de España, a varias generaciones de la familia: abuelos, padres hijos y nietos. Este tratamiento del tiempo constituye uno de los activos de las novelas de Chirbes, como ha señalado José Luis Calvo (2013:132) a propósito de La caída de Madrid:

Pero aunque el reloj del lector no haya cesado de avanzar, la conciencia del tiempo narrativo ha quedado anestesiada. Las idas y venidas de la narración profundizan en un tiempo suspendido más allá del tiempo, en un tiempo neutro y dilatado, mítico, capaz de eternizar la narración de acciones y acontecimientos […] La atemporalidad generada por las simetrías de situaciones y por la repetición de comportamientos hace presentir un futuro inmediato que, pese a las apariencias, se presiente como mera continuidad del mismo estado de hibernación colectiva de la dictadura[128].

En Crematorio la técnica de la novela coral sirve para construir un relato más complejo que el de La caída de Madrid: es el antihéroe, el hermano mayor de Matías que se ha enriquecido con negocios

turbios de drogas y tráfico de influencias en los años del "pelotazo socialista", quien tiene la voz dominante del relato. Es el patriarca del clan, de la saga; el propietario del patrimonio; el que tiene hijos y nietos. Rubén Bertomeu abre y cierra la novela y ocupa un capítulo también en la parte central del texto. Además, es quien ofrece el relato de la "historia política" de los dos hermanos, y, en particular, la de Matías. Matías es la víctima, es el muerto, el que está de cuerpo presente. Su cadáver preside toda la ceremonia rememorativa que constituye la novela.

Chirbes es muy consciente de que el establecimiento de un discurso histórico es un ejercicio de poder y un privilegio de clase. Por eso este silencio de Matías, o esta presencia de Matías muerto y silente tienen un significado relevante para la novela. Si recordamos el siguiente fragmento de La caída de Madrid (2014:155) en el que el abogado Taboada habla a Lucio, empleado del metro de Madrid, ambos comunistas presos, entenderemos por qué Chirbes le ha quitado la voz a Matías. El silencio, no cometer el pecado de abuso de poder que supone convertirse en autor y relatar los hechos, es el auténtico reducto de la heroicidad del muerto. Le dice el pequeñoburgués preso al proletario también preso en La caída de Madrid:

No sois nada, no seréis nada. Seguirá habiendo clase obrera mientras viva Franco y les sirváis de excusa a esos intelectuales para hacerse un hueco. Luego se disolverá la clase obrera. ¿Tú oyes hablar de clase obrera en Estados Unidos? Carrillo escribe libros, Semprún escribe. En el fondo, no son más que intelectuales. Y eso es lo que quedará de vuestra lucha si no ganáis. Lo que no quede escrito no habrá existido, y lo que ha existido lo escribirán ellos. Así que ya sabes, dentro de unos años no habréis existido. Tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. Tu lucha será una medalla que me pondré en mi solapa. Tu hambre, tus chuscos de pan, tus meses de cárcel, han sido apenas tres meses, ¿no?, poca cosa, formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase. Los escribirá gente como yo, y os los quitaremos, te los quitaré y no podrás hacer nada contra eso. La historia es de los que saben que existe.

Romanticismo (Longares, 2000) es otra de estas novelas de historia familiar, en la que los Arce del barrio de Salamanca, como los Ricart de Chirbes, se adaptarán sin problemas a los cambios traídos por la instauración de la democracia (Pozuelo Yvancos, 2017: 283-301). Use Lahoz, un escritor generacionalmente distante de Chirbes y Longares, publicó en 2009 Los Baldrich. El título hace evidente la voluntad de escribir una saga novelesca de estirpe decimonónica y también confirman este linaje la construcción de la peripecia y algunos recursos novelescos, como la existencia de una comprometedora correspondencia secreta que acaba en manos del narrador que escribe la historia… La saga del empresario catalán Baldrich, franquista y del Barcelona, abarca desde su nacimiento en 1920 hasta la Barcelona olímpica. Use Lahoz inventa un narrador homosexual, Uge, que reconstruye la historia de la familia. La segunda mitad de la novela comprende el periodo de 1975 a 1992, pero lo que resulta más relevante en esta novela es la visión demoledora del patriarca Jenaro Baldrich en cuanto patriarca: amo, padre, esposo y propietario del patrimonio familiar. La demolición del patriarcado, la presentación de la maldad intrínseca de los fundadores de familias y patrimonios —Ricart y Baldrich—, putañeros, infieles, tiranos con sus mujeres, con sus empleadas, con sus amantes y con sus hijos, deviene un elemento destacado que hay que incorporar a la crítica política y social que contienen estas novelas: La caída de Madrid, Crematorio, Los Baldrich.

Rara avis, desde el punto de vista estrictamente literario —de lenguaje y de técnicas narrativas—, entre las novelas que abordan narrativamente el proceso de la Transición es la trilogía El día del Watusi (Casavella, 2002a, 2002b, 2003). Sin duda, Casavella conecta con un malestar —que es generacional y está operativo muy a finales ya de la segunda década del siglo XXI— hacia quienes moldearon la realidad social, cultural y política en el periodo que va de los años setenta hasta 1995, cuando estallaron los grandes casos de corrupción al final de los gobiernos socialistas. En la novela de Casavella estos personajes que atraviesan sin grandes trastornos del franquismo a la democracia son los banqueros y sus clientelas familiares. El personaje de Casavella, un huérfano de padre y habitante de las chabolas de Montjuïc que llega a chófer de un hombre de paja de estos propietarios del banco Qui Paga Mana, se ve zarandeado por los avatares políticos de estos banqueros y

lo que saca en limpio es su alcoholismo y un miedo más que justificado a las ficciones de los poderosos. La reconstrucción del proceso de la Transición que hace Casavella a través de ese personaje que se expresa en primera persona, Fernando Atienza, no se explica en relación con las narrativas de la memoria o de la posmemoria. El contexto intelectual del relato de Casavella son las especulaciones de Baudrillard sobre el "simulacro" y "la ilusión del fin" de la historia (Naval, 2013, 2016a).

Desde 2011

Es apreciable un desplazamiento del interés de los relatos novelescos: de la denuncia de la represión, la censura y la ilegitimidad del régimen franquista surgido del golpe de Estado y de la guerra posterior, hacia la revisión de las políticas de reconciliación y de consenso, y de paso hacia todo el proceso político democrático inaugurado en la Transición. Las culpas del franquismo, no expiadas ni reparadas, pasan a ser las culpas de la Transición que, velis nolis, les concedió la amnistía. 2011 puede considerarse el año en que eclosiona en la novela el impacto de la frustración por el incumplimiento de la ley de memoria histórica de 2007. La Transición pasa a ser considerada como un episodio más de la represión franquista por no haber llevado a cabo el proceso de restitución de la memoria de los vencidos, la búsqueda de fosas, la exhumación de los restos, la clausura como proceda del Valle de los Caídos, por haber evitado la creación de una comisión de la verdad, etc. Llegan a la narrativa algunas cuestiones que habían generado ya un interesante debate entre los historiadores. Sin duda, la frustración por el no cumplimiento de la ley de memoria histórica de 2007 y la sensación de que la instauración de la democracia contrajo unas deudas con los militantes comunistas y con las víctimas del franquismo que nunca se iban a saldar está detrás de la escritura de Operación Gladio (Prado, 2011), Acceso no permitido (Gopegui, 2011), Todo está perdonado (Reig, 2011), Un momento de descanso (Orejudo, 2011). La trilogía de Francisco Casavella, El día del Watusi (2002a, 2002b, 2003), puede considerarse un precedente de este panorama de iconoclastia contra la "Inmaculada

Transición" (Rafael Reig).

La novela está siendo un componente más de un debate social de gran calado con trascendencia política. Sobre ese debate se suceden las entregas desde la sociología, la historia general, los estudios culturales y la literatura. Paloma Aguilar que, con su libro de 1996 sobre Memoria y olvido de la Guerra Civil española, cimentó esta línea de reflexión e investigación, ha publicado recientemente El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos (2017). En este libro se erige en portavoz de una nueva generación —la de los nietos de las víctimas republicanas y, sobre todo, de las víctimas pobres de la Guerra Civil— que no protagonizó la Transición. Aguilar argumenta la conveniencia de crear una comisión de la verdad, aunque haya amnistía para los culpables. Santos Juliá (2017) ha recapitulado el uso del término "Transición" para dibujar la salida del franquismo —y de las consecuencias de la Guerra Civil—, desde los textos de Azaña hasta la actualidad, y ha tratado de preservar su uso como un proyecto respetable para todos los españoles. Carme Molinero y Pere Ysàs publican a mediados de 2018 La Transición. Historia y relatos, texto en el que tratan de discriminar lo que fue históricamente la política de reconciliación nacional del antifranquismo, la conducta del rey el 23F o la supuesta traición del PCE y separar los hechos de los relatos "conspiranoicos", sentimentales o novelescos que revisan la Transición. El devanado del patriotismo constitucional con la demanda de encontrar a los muertos y de una justicia transicional, aunque sea a destiempo, ha llevado a la reedición del volumen coordinado por Joan Ramón Resina y Ulrich Winter, Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (2017). Y suma y sigue…

Desde 2016

Con la llegada a la madurez de los escritores nacidos en la década de los sesenta se ha convertido en un comodín de la crítica, sobre todo en los periódicos, el poner en relación cualquier relato que

contemple la etapa de formación de estos autores con la Transición. Y viceversa, algunos autores han descubierto que sus recuerdos, traumas y obsesiones pueden ser más relevantes o adquirir un cariz intelectual y mayor interés colectivo si se proyectan sobre el apasionante proceso social, cultural y político que dibujan las novelas de las que venimos hablando. Al calor de las novelas de Reig, Sanz, Gopegui, Cercas, Trapiello, Pisón, Marías, Casavella, Chirbes, Longares, Falcón, etc. que hemos ido nombrando, la comodidad o el oportunismo añaden otras. Digamos que la Transición actúa como un valor añadido para algunos relatos familiares, de adolescencia, de juventud, etc. La aparición de la novela del poeta y excelente prosista Vicente Valero Las Transiciones (2016), es sintomática de esta expansión narrativa de la transición democrática española. También el original y muy interesante ensayo-ficción de Mercedes Cebrián (2016) sobre la serie televisiva de su infancia Verano azul busca proyectarse sobre este discurso intelectual de la narrativa de la memoria o prestigiarse —como si lo necesitara— con la mención de la categoría de periodización histórica sometida a debate: Verano azul. Unas vacaciones en el corazón de la Transición es el título completo del libro. También las novelas de Óscar Gual (2010) y Javier Calvo (2012) constituyen episodios de esta expansión omnímoda de la Transición como referencia que enriquece la textura de una novela más bien ucrónica y poco realista en unos casos, o justifica la narración de lo mínimo personal o grupal procedente de la infancia o la juventud en otros. Clara Usón a mediados de 2018 publica El asesino tímido, obra en la que relata sus sucesivos intentos de suicidio tras dejar constancia de que su adolescencia coincidió con la complicada etapa del destape, la misma que contara Marta Sanz en Daniela Ástor y la caja negra. La impotencia autodestructiva de la narradora autodescriptiva se proyecta sobre el suicidio de la actriz del destape y supuesta amante del rey Juan Carlos, la suicida Sandra Mozarowsky, a la que conoció personalmente. En las primeras páginas de la novela parece que vamos a asistir a un remake de Daniela Ástor y a una crítica política de la monarquía y de la Transición. Después el aspecto familiar y testimonial, la locura, las drogas, el alcohol y la autodestrucción ganan terreno a los aspectos más recurrentes en las novelas sobre la Transición. Como está ocurriendo en las últimas novelas de Marta Sanz, también en la novela de Clara Usón, el cuerpo y la autobiografía se

convierten en el campo de batalla predilecto para, quizás, hablar también de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Fernández,

Paloma (1996): Memoria y olvido de la Guerra Civil española, Alianza, Madrid.

—

(2017): El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos, Taurus, Madrid.

Andrade Blanco,

Juan (2012): El PCE y el PSOE en la Transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político, Siglo XXI, Madrid.

—

(2015): El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político, Akal, Madrid.

—

(2017): “Eurocomunismo, nostalgia y nuevos caminos. El PCE en la Transición española”, en Antonio Gómez López-Quiñones y Ulrich Winter (eds.), Cruzar la línea roja. Hacia una arqueología del imaginario comunista ibérico (1930-2017), Iberoamericana-Verbuert, Madrid-Frankfurt, pp. 217-238.

Berncker,

Walter L

.

y

Brinkmann

, Sören (2009): Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y política españolas 1936-2008, Abada editores, Madrid.

Bertrand de Muñoz,

Maryse (2007): “La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie”, en Danielle Corrado y Viviane Alary, La guerre d’Espagne en Héritage Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, pp. 31-46.

Boym,

Svetlana (2015): El futuro de la nostalgia, Antonio Machado, Madrid.

Calvo Carilla,

José Luis (2013): “Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes” en José Luis Calvo, Carmen Peña, María Ángeles Naval et al., El relato de la Transición. La Transición como relato, Prensas Universitarias, Zaragoza, pp. 119-146.

—

(2017): Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas, Cátedra Miguel Delibes-Universidad de Valladolid, Valladolid-Nueva York.

Calvo Carilla,

José Luis;

Peña Ardid, C.; Naval, M. A.

et al. (2013): El relato de la Transición. La Transición como relato, Prensas Universitarias, Zaragoza.

Calvo

, Javier (2012): El jardín colgante, Seix Barral, Barcelona.

Casavella

, Francisco (2002a): Los Juegos feroces: El día del Watusi, Random House, Barcelona.

—

(2002b): Viento y joyas: El día del Watusi, Random House, Barcelona.

—

(2003): El idioma imposible: El día del Watusi 3, Random House, Barcelona.

Cebrián

, Juan Luis (2000): La agonía del dragón, Alfaguara, Madrid.

—

(2004): Francomoribundia, Alfaguara, Madrid.

Cebrián

, Mercedes (2016): Verano Azul. Unas vacaciones en el corazón de la Transición, Alpha Decay, Barcelona.

Cercas

, Javier (2001): Soldados de Salamina, Tusquets, Barcelona.

—

(2009): Anatomía de un instante, Random House, Barcelona.

—

(2014): El impostor, Random House, Barcelona.

—

(2017): El monarca de las sombras, Random House, Barcelona.

Chirbes

, Rafael (1991): En la lucha final, Anagrama, Barcelona.

—

(2003): Los viejos amigos, Anagrama, Barcelona.

—

(2007): Crematorio, Anagrama, Barcelona.

—

(2013a): En la orilla, Anagrama, Barcelona.

—

(2013b): Pecados originales. La buena letra & Los disparos del cazador, Anagrama, Barcelona.

—

([2000] 2014): La caída de Madrid, Anagrama, Barcelona.

Corrado,

Danielle

y

Alary,

Viviane (eds.) (2007): La Guerre d'Espagne en Héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand.

Cruz,

Manuel (2017): La flecha (sin blanco) de la historia, Anagrama, Barcelona.

Delgado,

Elena (2014): La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011), Siglo XXI, Barcelona.

Delgado,

Elena

, Fernández,

Pura

y

Labany,

Jo (2016): Engageing emotions in Spanish Culture and History, Vanderbilt University Press, Tennessee.

Gómez del Moral,

Marc (2009): Ich Bin Enric Marco [documental], MGdM.

Gómez López-Quiñones,

Antonio (2006): La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española, Iberoamericana-Verbuert, Frankfurt.

Gómez López-Quiñones,

Antonio y

Winter,

Ulrich (2017): Cruzar la línea roja, Iberoamericana, Madrid-Frankfurt.

Gómez Montero,

Javier (2007): Memoria literaria de la Transición española, Iberoamericana, Madrid.

Gopegui

, Belén (1998): La conquista del aire, Anagrama, Barcelona.

— (2001): Lo real, Anagrama, Barcelona.

—

(2011): Acceso no autorizado, Random House, Barcelona.

Gual

, Óscar (2010): Fabulosos monos marinos, DVD Ediciones, Barcelona.

Gumbrecht,

Hans Ulrich (2010): Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico, Escolar y Mayo, Madrid.

—

(2013): After 1945: Latency as origin of the present, Stanford University Press, Stanford.

Juliá,

Santos (2017): Transición. Historia de una política española (1937-2017), Galaxia Gutemberg, Barcelona.

Lahoz

, Use (2009): Los Baldrich, Alfaguara, Madrid.

Lauge Hansen,

Hans

y

Cruz-Suárez,

Juan Carlos (2015): La memoria novelada [3 vols.], Peter Lang, Berna.

Longares

, Manuel (2000): Romanticismo, Alfaguara, Madrid.

Marías

, Javier (2002): Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza, Alfaguara, Madrid.

—

(2004): Tu rostro mañana 2. Baile y sueño, Alfaguara, Madrid.

—

(2007): Tu rostro mañana 3. Veneno, sombra y adiós, Alfaguara, Madrid.

—

(2014): Así empieza lo malo, Alfaguara, Madrid.

Marsé

, Juan (2000): Rabos de lagartija, Lumen, Barcelona.

—

(2016): Esa puta tan distinguida, Lumen, Barcelona.

Martínez

de Pisón

, Ignacio (2004): Enterrar a los muertos, Seix Barral, Barcelona.

—

(2011): El día de mañana, Seix Barral, Barcelona.

Molinero,

Carme

e

Ysàs,

Pere (2018): La Transición. Historia y relatos, Siglo XXI, Barcelona.

Morán,

Gregorio (2014): El cura y los mandarines. Historia no oficial del bosque de los letrados. Cultura y política en España (1992-1996), Akal, Madrid.

Naval

, María Ángeles (2013): “La Transición política española no ha tenido lugar. Historia y medios de comunicación social en El día del Watusi, de Francisco Casavella”, en José Luis Calvo, Carmen Peña, María Ángeles Naval et al., El relato de la Transición. La Transición como relato, Prensas Universitarias, Zaragoza, pp. 147-178.

—

(2016a): “La crítica sentimental de la Transición. Retóricas literarias para el disenso democrático”, en María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70, Visor, Madrid, pp. 91-116.

—

(2016b): “Tararear la canción y pintar la W. Eso bastaba”, El Cuaderno, tercera época, 2, pp. 3-6 [encarte coordinado por María Ángeles Naval y Jaime Priede: Corre Watusi].

Naval,

María Ángeles

y

Carandell,

Zoraida (2016b): “El triunfo del Watusi”, Ínsula, 840, pp. 39-41.

—

(eds.) (2016a): La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70, Visor, Madrid.

Orejudo

, Antonio (2011): Un momento de descanso, Tusquets, Barcelona.

Peiró Martín,

Ignacio (2016): “Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros (la historia de las emociones después de la posmodernidad)”, en María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70, Visor, Madrid, pp. 21-66.

—

(2017): En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española, Akal, Madrid.

Pozuelo Yvancos,

José María (2017): Novela española del siglo XXI, Cátedra, Madrid.

Prado

, Benjamín (2011): Operación Gladio, Alfaguara, Madrid.

Reig

, Rafael (2011): Todo está perdonado, Tusquets, Barcelona.

—

(2015): Un árbol caído, Tusquets, Barcelona.

Reinstädler,

Janett (ed.) (2011): Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt.

Resina

, Joan Ramon (ed.) (2000): Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy, Rodolpi, Ámsterdam.

Resina,

Joan Ramón

y Winter,

Ulrich

(eds.) ([2005] 2017): Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004), Iberoamericana-Verbuert, Madrid-Frankfurt.

Rosa

, Isaac (1999): La malamemoria, Del Oeste Ediciones, Badajoz.

—

(2004): El vano ayer, Seix Barral, Barcelona.

—

(2007): ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!, Seix Barral, Barcelona.

—

(2013): La habitación oscura, Seix Barral, Barcelona.

Sanz

, Marta (2013): Daniela Astor y la caja negra, Anagrama, Madrid.

Solsona

, Ramón (1999): El año que viene volverá tu padre, Acantilado, Barcelona.

Trapiello

, Andrés (2012): Ayer no más, Destino, Barcelona.

Tschilschke,

Christian

, Dagmar,

Schmelzer (2010): Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual, Iberoamerica, Madrid.

Usón

, Clara (2018): El asesino tímido, Seix Barral, Barcelona.

Valero

, Vicente (2016): Las transiciones, Periférica, Cáceres.

Vázquez Montalbán,

Manuel ([2005] 2017): “Las memorias”, en Joan Ramón Resina, y Ulrich Winter (eds.), Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004), Iberoamericana-Verbuert, Madrid-Frankfurt, pp. 240-248.

Vicent

, Manuel (2012): El azar de la mujer rubia, Alfaguara, Madrid.

Winter,

Ulrich (2004): Dossier: Posdictadura/posmodernismo. La renegociación de identidades colectivas en la España democrática,

Iberoamericana.

Capítulo 5

El recuerdo de la Transición española

en la novela negra (1977-2016)

GONZALO PASAMAR

El presente texto, con su incursión en el mundo del thriller, es un examen de las representaciones de la Transición española y un estudio de la historia de las memorias[129]. No es, desde luego, el primero que se ocupa del tema, pues algunos estudiosos ya se fijaron tempranamente en el detalle de que dicho género experimenta un visible auge en España justamente en esos años; y apuntaron que, más que ante un comienzo propiamente dicho, estaríamos ante un proceso de revalorización o reconocimiento literario[130]. En realidad, durante el franquismo ya existió una literatura de quiosco con decenas de títulos, la mayoría bajo seudónimo, que se esforzaba en nutrir ediciones y colecciones baratas, junto a un puñado de imitadores de la ficción detectivesca británica (Vázquez de Parga, 1993: 108-181)[131]. El otorgamiento del Premio Planeta de 1979 a Los mares del Sur (1979), de Manuel Vázquez Montalbán, ha sido considerado, sin embargo, un hito en el citado despegue literario, y la obra incluye de hecho una reflexión sobre el género.

Ahora bien, dicho reconocimiento y capacidad de convocatoria también tienen que ver con el recurso a escenarios coetáneos, a ambientes de la propia Transición que dan fe de la transcendencia de esta, o, si se quiere, con el manejo de la memoria cercana. Así, en la novela negra española que se inspira en dicha época puede distinguirse una primera etapa, coincidente con esos años, en la que —excepción hecha de conocidas obras de Eduardo Mendoza y Raúl Guerra Garrido—[132] los thrillers de mayor proyección periodística y fortuna literaria tendieron a inspirarse y a ambientarse en hechos del momento; una etapa que abarca de 1977 a 1986.

Desde esa década el género ha gozado de una enorme fortuna. Para

nuestro propósito, lo que llama la atención es que todavía hoy se publiquen thrillers —o novelas influidas por este género— ambientados en la Transición. En ese sentido, hemos distinguido una segunda etapa, la época actual, que va de finales de los noventa hasta el presente. Pero aquí el rasgo más destacado es que sus novelas, aunque interesadas en poner aquellos acontecimientos en perspectiva histórica, en realidad lo que reflejan son nuevos gustos y usos del pasado, en ocasiones muy alejados de la propia memoria coetánea.

Héroes, villanos y ambientes: la memoria cercana

Como escribió el historiador Paul Preston, la novela negra que se publicó durante la Transición puede considerarse un reflejo del cambio social que se estaba operando en España (Preston, 1992: 12). Desde luego, Raymond Chandler, Dashiel Hammett y Ross MacDonald, que fueron los maestros del género más editados entonces en España, aportaban una flexibilidad narrativa y un realismo que les resultaron decisivos a los escritores españoles para recrear el ambiente político y social que se venía generando[133].

Un rasgo fácilmente observable de las novelas que estudiamos es cómo la imagen de la Transición que transmiten no se corresponde en absoluto con ningún discurso simplista ni triunfalista, sino que conecta con algunas emociones y sentimientos contemporáneos: incertidumbre, expectativa, temor, sensación extrema de dificultad y desencanto. Así, la alusión a políticos y episodios conocidos se hace acompañar de poderes fácticos económicos y grandes potentados que pretenden frenar, seguir conservando el poder y/o sacar ventaja del cambio; grupos fascistas que actúan con impunidad; conspiraciones golpistas dispuestas a acabar con la democracia; funcionarios que pretenden adaptarse al nuevo ambiente frente a la fama de represivo y ultra que arrastra el cuerpo policial; y, en fin, grupos de extrema izquierda que propugnan una ruptura revolucionaria y acuden al terrorismo y al secuestro. Además, muestra de que aquel no fue un tiempo de

silencio, la mayoría de esas novelas llevan el sello de la referencia a la Guerra Civil y algunos incluyen incluso un enigma que se remonta al periodo de la contienda y la posguerra, y se dilucida durante los referidos años.

Los detectives de las obras examinadas son, por así decirlo, los Philippe Marlowe (Chandler), Sam Spade (Hammett) y Lew Archer (MacDonald) adaptados al contexto español e incluso a la cultura española. No son precisamente unos entusiastas de la democracia, sino más bien escépticos en política que, o han abandonado la ideología franquista, o nunca la tuvieron, o contemplan sin apasionamiento lo que pasa a su alrededor. Su forma de actuar también los hace deudores del género norteamericano: violentos, solitarios o poco sociables, y bastante machistas (sus parejas son con frecuencia prostitutas o exprostitutas), suelen emplear un lenguaje popular e incluso soez. Un rasgo añadido apunta a un sentimiento pesimista —connatural tanto al género como al desencanto de la segunda etapa de la Transición—: aunque los protagonistas den con la solución del crimen-enigma, este suele quedar impune u oculto a la opinión pública, o, en su caso, al albur de cierta justicia poética que acaba haciendo pagar al criminal.

En La soledad del mánager (1977) y en Los mares del Sur (1979), de Manuel Vázquez Montalbán, ya aparece plenamente maduro uno de los personajes más emblemáticos de la novela negra española: el detective Pepe Carvalho y su entorno (la serie data de 1972 con Yo maté a Kennedy, pero el personaje no comienza a adquirir forma hasta la segunda entrega, Tatuaje, publicada en 1974). De "biografía impresentable", como dice de sí mismo el protagonista, Carvalho es un héroe chandleriano adaptado a la cultura y la memoria políticas españolas. Medio gallego y medio catalán, de aspecto anodino y cínico, desconfiado, desinhibido, pragmático y desengañado, como se autorretrata en Asesinato en el Comité Central (1997a), Carvalho ha pasado de histórico del PCE de la clandestinidad a "apóstata" cuando, tras salir de la cárcel, se instala en Estados Unidos donde colabora con la CIA. A pesar de ello, acaba volviendo a España, a Barcelona, donde ejerce de detective privado y sigue considerándose un "marxista-leninista" hecho al ambiente de 1977 (Vázquez Montalbán, 2009: 28-29) [134].

En La soledad del mánager y Los mares del Sur el autor ha elegido dos momentos claves del periodo: los meses previos a las elecciones generales de 1977, cuando se crean las opciones de la derecha democrática y el centro político, y determinados financieros se pasan a la política; y los momentos anteriores a las segundas elecciones y a las primeras municipales, en 1979, en la segunda novela. Ambas siguen un esquema parecido: Carvalho es contratado por la viuda del finado para investigar su asesinato, de cuya versión oficial duda; el muerto resulta ser un importante personaje de la burguesía financiera catalana —lo que da pie a repasar la actitud de esta durante el franquismo y la Transición, y sus contactos con los políticos de Madrid (Vázquez Montalbán, 2003: 68, 145-148)—; la investigación lleva al detective a violentas tensiones con la policía, quien intenta impedir que continúe con el asunto, y a descubrir la mano oculta de poderes fácticos económicos que intentan influir en el proceso de transición, o sacar ventaja del mismo con ayuda de sectores ultras. Al final los asesinatos quedan oficialmente impunes.

En 1981, con Asesinato en el Comité Central, Vázquez Montalbán vuelve sobre la Transición. Pero esta vez lo hace con un tema especialmente espinoso, característico de su etapa final, como fue el de la crisis del PCE, en cuya organización el autor fungía de miembro del Comité Ejecutivo de los comunistas catalanes, alineado tanto contra los defensores de la llamada corriente "prosoviética" como contra la dirección del partido "proeurocomunista"[135]. La acción de la novela transcurre "a 25 años de 1956", esto es, en el Madrid de las primeras semanas de 1981, cuando "el Gobierno ha puesto en marcha un plan preventorio de golpe de Estado", se dice en alusión al 23F (Vázquez Montalbán, 1997a: 59). En la capital, la investigación del asesinato del secretario general Fernando Garrido —nombre que habla del interés del escritor hacia los socialistas utópicos del siglo XIX, en este caso Fernando Garrido y Tortosa— dará pie a Carvalho a bucear en la personalidad y la cultura política de los dirigentes del partido, a los que el autor dibuja como una secta encabezada por un "tirano científico" (Vázquez Montalbán, 1997a: 190-192). Como escribió en una ocasión Gerardo Iglesias, miembro entonces del Comité Central, "la novela cayó como una auténtica bomba" y pocos dirigentes se atrevieron a leerla completa, pues "leer[la] era como implicarse en una conspiración contra el secretario general" (Vázquez Montalbán, 1997: 299).

De principios de los ochenta data igualmente el inicio de la serie del detective Toni Romano, del periodista y guionista de cine Juan Madrid, con Un beso de amigo (1980) y Las apariencias no engañan (1982). De múltiples oficios, Romano es una suerte de Sam Spade español, un personaje de rasgos solitarios que ejerce de cínico, apegado al arma y rápido en el uso de los puños para defenderse; un pesimista existencial sin ideología definida que frecuenta los bajos fondos.

De las dos obras mencionadas, la que refleja con más nitidez aspectos de la Transición es Un beso de amigo, que se sitúa "al final de aquel verano, poco después de que muriera el general" (Madrid, 1988: 15) y se inspira en los temas de las tramas negras, la corrupción del poder y la especulación inmobiliaria. Como en la mayoría de estas novelas, el pesimismo preside el final. Romano termina resolviendo el enigma que se le plantea, esto es, quién está detrás de una serie de atentados ultras en el barrio madrileño de Malasaña; pero llegado el juicio no solo no halla manera de demostrarlo, sino que lo acaban tomando por un amigo del propio personaje que mueve los hilos, un constructor sin escrúpulos vinculado a la ultraderecha que pretende atemorizar y expulsar a los vecinos del barrio (Madrid, 1988: 181-182).

De un crimen perpetrado por ultraderechistas trata igualmente Caronte aguarda (1981), thriller con el que el filósofo Fernando Savater se estrenó como novelista. Es esta una obra de trasfondo filosófico que gira en torno al asesinato de una periodista, cuyo hermano y personaje principal es un profesor de Lógica de la Universidad de Madrid, Amador Blanco, que se convierte por accidente en sabueso y vengador compulsivo. Este, escéptico en política y descreído de la versión oficial que atribuye el hecho a una venganza de la ultraderecha, se dedica a investigar por su cuenta y descubre un crimen por encargo, perpetrado por otro periodista, que persigue enterrar secretos comprometedores de cuando ambos informadores militaban en el PCE de la clandestinidad. También aquí el crimen queda impune.

Al igual que Un beso de amigo, de Juan Madrid, y Los mares del Sur, de Vázquez Montalbán, el tema de la corrupción inmobiliaria vuelve con Jorge Martínez Reverte para dar comienzo a la serie del

periodista-detective Gálvez. En Demasiado para Gálvez (1979), el escritor acude al famoso escándalo Sofico ("Serfico" en la ficción), la quiebra del holding inmobiliario de la Costa del Sol del mismo nombre que tuvo lugar en 1974.

En la citada serie, el periodista Julio Gálvez es un personaje del género negro relativamente típico. Presume de dotes detectivescas, es descreído y sabe ser rudo, descarado, soez e incluso machista; vive solo y tiene amantes; y gasta una buena dosis de socarronería narrando los hechos y consigo mismo. Demasiado para Gálvez está ambientada en el otoño de 1973, como delata la referencia al llamado Proceso 1001 contra miembros de CC OO y, en las últimas líneas del texto, la alusión al atentado contra Carrero Blanco (Martínez Reverte, 1989: 151, 165).

En la siguiente entrega de la serie, Gálvez en Euskadi (1983), Martínez Reverte lleva al lector a las postrimerías de la Transición, a finales de enero de 1981 (Martínez Reverte, 1983: 66). La novela cuenta las vicisitudes de Gálvez en la investigación de un supuesto secuestro por ETA de uno de los directivos para cuya empresa trabaja, asunto que finalmente queda en una fuga con la secretaria. La ironía con que el autor nos describe las desventuras del protagonista, quien es golpeado en una manifestación en el País Vasco, detenido y amenazado, no le impide reflejar con fidelidad algunos de los rasgos del ambiente etarra. Sara es el personaje que mejor los encarna: hija de un banquero, persona culta y miembro de un comando legal de ETA (esto solo se descubre al final), a lo largo del relato defiende ideas aberzales, disculpa a la organización terrorista y cree que el pueblo está "salvajemente explotado por el Estado" (Martínez Reverte, 1983: 86).

No es esta la primera vez que el tema etarra sirve de argumento para una novela negra. La combinación ya la había explorado el periodista y dramaturgo Faustino González-Aller en Operación Guernika (1979), obra en la que fantasea con el robo del Guernica del Museo de Arte de Nueva York perpetrado por un personaje cosmopolita de múltiples oficios llamado Luken Zylaybar, a petición del histórico de ETA José Miguel Beñarán, más conocido como Argala (González-Aller, 1979: 50, 109).

En 1981 Raúl Guerra Garrido volvería sobre el thriller de tema

etarra en La costumbre de morir, ambientada de modo genérico en un futuro indefinido en el que la referencia la dan los años de la Transición en Euskadi (Guerra Garrido, 1981: 11, 175). Aquí el autor se imagina una venganza minuciosamente planeada por una víctima, Gonzalo Hernández, hijo de un guardia civil, contra un exmiembro de ETA que se ha convertido en administrador y consejero de un potentado vasco. Otra novela negra coetánea que utiliza de trasfondo el tema etarra es La rusa (1986), la primera del entonces director de El País, Juan Luis Cebrián. La obra, que evoca los años finales de la Transición, tiene esta vez como protagonista a un exdiputado y asesor del presidente del Gobierno, Juan Altamirano, quien, encargado de negociar con la organización terrorista, acaba siendo objeto de un atentado en el que muere (Cebrián, 1986: 197-203).

De 1983 y 1984 datan otros dos conocidos thrillers que fueron clave en la consolidación del género: Expediente Barcelona y Crónica sentimental en rojo, del abogado y redactor jefe de La Vanguardia Francisco González Ledesma. El primero carece de una fecha expresa para el transcurrir de la acción, pero contiene numerosas alusiones a acontecimientos de la Transición (González Ledesma, 1987: 64, 96, passim); el segundo fija los momentos posteriores a la victoria del PSOE en 1982 como referente más cercano (González Ledesma, 1987: 65-66, 179). En estas novelas, Ledesma vuelve sobre la alta burguesía catalana y su comportamiento y costumbres. En Expediente Barcelona se ocupa de la historia, los negocios y las perversiones y amistades inquietantes del personaje Ramón Masnou; y en Crónica sentimental en rojo, del complot y los asesinatos cometidos por los herederos de otra dinastía de potentados, los Bassegoda, para adueñarse de la herencia del patriarca. El autor también se interesa por la izquierda radical, a la que dibuja luchando para implantar una ruptura revolucionaria pues está convencida de que “el franquismo sigue vigente” (González Ledesma, 1987: 202; 1984: 74-77, 115).

En Expediente Barcelona el narrador y protagonista es un “abogado de suburbio”, sin apenas clientes ni pleitos ganados, que también responde al prototipo del Philip Marlowe hispano. Sin embargo, el personaje asociado a los thrillers de González Ledesma es el comisario Ricardo Méndez, una figura que, al decir del autor, le

vino inspirada de la mezcla de cuatro policías reales (Barba, 2005: 50-51). Méndez, que aparece de forma efímera en Expediente Barcelona como refuerzo en una investigación sobre terrorismo (González Ledesma, 1987: 123-130), es otra figura emblemática del thriller español: cercano a la jubilación, no parece tener añoranzas políticas —incluso contempla su paso por "la Social" con sentido del humor—, pero tampoco entusiasmos por la democracia. Poco preocupado de sí mismo, vive exclusivamente para su oficio, es expeditivo, mal hablado y machista, y se mueve como pez en el agua por los bajos fondos de Barcelona, ciudad que parece ser el único objeto de sus añoranzas y sus amores.

Coincidiendo con la publicación de las novelas de González Ledesma, llegó a las librerías la versión española de las de otro pionero del thriller en España, el hispanista británico, galés de procedencia, Ian Michael; todas ellas firmadas con el seudónimo de David Serafín: Sábado de gloria (1983b), El metro de Madrid (1983a), Golpe de reyes (1984), Incidente en la Bahía (1985) y Puerto de luz (1987)[136].

También aquí el protagonista es un policía de novela negra poco entusiasta de la política, el comisario Luis Bernal. Sin embargo, Michael ha querido acercarse al género detectivesco británico mucho más que los autores españoles. El escritor galés no pretende que los casos queden impunes y su protagonista, que pasea un divertido parecido físico con el caudillo, no tiene los rasgos extremos de Toni Romano o Ricardo Méndez, no se maneja en el lenguaje chabacano e intimidatorio de estos ni es un personaje de rasgos solitarios. De hecho, Michael, además de mostrar sus conocimientos sobre la historia de España siempre que puede, tiene una visión de la Transición en sintonía con la de los periodistas e hispanistas anglo-norteamericanos de aquellos años: optimista pero muy conocedora de sus dificultades (Serafín, 1984: 29-30).

En Sábado de gloria la acción se desarrolla durante la Semana Santa de 1977 cuando la investigación del suicidio —que resulta ser asesinato— de un periodista y de su novia, pone a Bernal y a su equipo en la pista de una conspiración ultra y un intento de golpe de Estado. El autor relaciona este hecho con la legalización del PCE, episodio con el que pone fin a la novela. En El metro de Madrid, en

cambio, el lector es conducido al escenario de las semanas previas a las elecciones de junio de 1977 donde Bernal se esfuerza en descubrir a un psicópata que actúa en el metro. La rica ambientación de esta novela persigue, entre otras cosas, mantener la duda, al menos hasta mitad del texto —el psicópata resulta un fanático ultraderechista— de si los asesinatos tendrán que ver con el clima político, con un intento de desestabilización por parte de la extrema derecha o serán ajenos a ello (Serafín, 1983a: 84-85). Dicha ambientación incluye, por ejemplo, el clima de euforia electoral, las manifestaciones de la izquierda y de la ultraderecha, la fecha del 15 de junio, con la preceptiva cita para votar, los resultados de esta, etc.

La tercera de las novelas de Michael, Golpe de reyes, transcurre en el otoño y las navidades de 1981 a 1982 y está claramente inspirada en el acontecimiento del 23F. Aquí Bernal y su equipo son requeridos nada menos que por Zarzuela para conjurar otra conspiración ultra, esta vez de más sofisticada elaboración que la planteada en Sábado de gloria. De nuevo las conspiraciones en Semana Santa —esta vez con la referencia de 1982— vuelven a la cabecera en Incidente en la Bahía, donde el comisario y su equipo se enfrentan a un intento de fuga de militares ultras presos en un convento de la bahía de Cádiz, que recuerda a los encausados por el 23F, y a una conspiración de fundamentalistas norteafricanos que pretenden derrocar a los gobiernos de Marruecos y de Argelia. Puerto de luz se ambienta, en fin, en el verano anterior a la victoria del PSOE en los comicios de 1982 y vuelve al tema de las conspiraciones, en este caso, de un grupo terrorista canario que opera en las islas Canarias en connivencia con el Gobierno saharaui.

Las novelas de Michael coinciden en general con una cierta novelística sobre el 23F que se publica en los meses de instrucción y celebración del juicio contra los golpistas, y cuyas manifestaciones habitualmente no pertenecen al género negro. Sí pertenece al mismo y destaca por su originalidad ¿Quién venció en febrero? (1985), de otro veterano del thriller: Pedro Casals. En realidad, no es esta la primera vez que Casals se sirve de acontecimientos de la Transición. Ya lo hace en El intermediario (1983), una obra sobre la corrupción económica y la adulteración alimentaria que recuerda el asunto del aceite de colza que empañó los dos últimos años de

Gobierno de la UCD. Ahora bien, lo original de Casals es que no le interesa ni la narrativa política ni los personajes reales del periodo. Le atraen más bien los poderes de carácter económico, las conspiraciones financieras y los "mecanismos ocultos que mueven la sociedad", según reza la contraportada de sus libros.

El protagonista de El intermediario y de ¿Quién venció en febrero? es un abogado especializado en temas financieros, Licinio Salinas o Lic Salinas, quien dirige un bufete en pleno centro de Madrid y vive a caballo entre la capital y su casa de Peratallada, en Gerona. Estas circunstancias le han forzado a convertirse en detective improvisado. Porque Salinas, aunque de aristas suaves, es también otro personaje de novela negra: no es una figura dura ni de modales groseros ni frecuenta los bajos fondos, pero es un solitario sin ideología determinada al que gusta vivir al día y cuya pareja es una bailarina exprostituta.

En ¿Quién venció en febrero? —al igual que en El intermediario— el trasfondo lo constituye una conspiración financiera internacional. Aquí, la investigación del asesinato de un potentado en un club de estriptis del Barrio Chino de Barcelona pone a Salinas en la pista de un golpe de Estado planeado por personajes de ideología ultra detrás de los cuales se esconde un fantasmal "consorcio internacional". Lo más significativo de esta novela es el modo en que el autor se inspira en el 23F y cómo imagina la llamada "trama civil" del mismo. El citado consorcio ha planeado "una operación vacuna" en "el área Sur-2" consistente en un golpe ultraderechista preparado para el mes de febrero que debía resultar fallido pero que evitaría en lo sucesivo experimentos económicos perjudiciales para ese mundo financiero (Casals, 1985: 34-35).

Los rasgos de comisarios e inspectores de la policía que se retratan en todas estas novelas muestran el modo en que los escritores se fijaron en el proceso de cambio que comenzaba a experimentar el cuerpo policial durante esos años, aquejado de una ganada fama de represivo, pero también con voluntad de modernización y envuelto en un malestar nacido de las carencias materiales y del alineamiento de los mandos con el viejo régimen.

En Asesinato en el Comité Central aparece, por ejemplo, un comisario Fonseca, trasunto del controvertido comisario Roberto

Conesa Escudero (Vázquez Montalbán, 1997a: 69-74). En Las apariencias no engañan se dibuja una brigada criminal en la que algunos de sus miembros todavía admiran al expolicía Toni Romano por no haberse plegado a la corrupción y por mantenerse "limpio" mientras estuvo en el cuerpo (Madrid, 1988: 353-354). Ian Michael, por su parte, distingue en sus novelas entre los "militaristas" o ligados al antiguo régimen y los "profesionalistas", a los que pertenecen el comisario Bernal y su equipo (Serafín, 1983b: 28, 41). Una diferencia similar se convierte en uno de los ejes de El mensajero (1982), novela en la que Martínez Reverte narra las vicisitudes de un peligroso grupo terrorista de extrema izquierda que comete varios atentados en el verano y otoño de 1977, y los intentos de la policía por detenerlo (Martínez Reverte, 1982: 24-25). Parecido retrato de la policía dibuja Alberto Miralles en Una semana pintada de negro (1983), obra en la que narra las vicisitudes de un escritor de novela negra y de su amigo, quienes, ayudados de un inspector de la policía, indagan una serie de asesinatos perpetrados cuando las víctimas, tras cumplir condena, acaban de abandonar la cárcel. La historia desvela a un grupo de policías ultras que ha decido tomarse la justicia por su mano y hacer realidad a los personajes creados por el propio escritor (Miralles, 1983: 52).

En 1984, en fin, llega a las librerías Pájaro en una tormenta del escritor madrileño, periodista y guionista Isaac Montero, que también tiene como teatro principal a la Brigada Criminal de Madrid envuelta en las tensiones y los miedos que provocan el terrorismo y la Transición. Casi toda la trama transcurre en el Madrid de la primavera de 1977, tras la legalización del PCE, en un ambiente en el que la mayoría de los detectives son nostálgicos del franquismo, temen una rumoreada depuración y se hallan traumatizados por los asesinatos de ETA; aunque también los hay dispuestos a apoyar reformas en el cuerpo (Montero, 2001: 40, 152). La novela tiene el clásico final de asesinato impune solo descubierto por el detective protagonista, Jesús López Uña, de mote el Chino, un personaje prototípico: escéptico con la política, cínico y de modales barriobajeros.

Una particularidad de Pájaro en una tormenta es que plantea un enigma que se dilucida en los años de la Transición pero que nace

de la Guerra Civil y la posguerra. En realidad, la mirada a estos periodos para situar un enigma que se resuelve en la España democrática, tal y como hace Montero, no es algo nuevo en la novela negra de esos años. El recurso aparece en El metro de Madrid, de Ian Michael, donde el equipo de Bernal va detrás de un psicópata cuya historia se remonta al Madrid de cuatro décadas atrás, en el que la muerte accidental de una niña, atravesada por la bayoneta de un soldado, deja traumatizado a su hermano mayor. Este, convertido en respetable profesional de la odontología décadas después, ve también cómo se despierta el monstruo que hay en él (Serafín, 1983a: 217-244).

El recurso a la Guerra Civil todavía puede observarse mejor en Picadura mortal (1979), de la escritora y dramaturga Lourdes Ortiz, thriller que gira en torno a la desaparición de un potentado canario, Ricardo Granados, con la referencia de las elecciones municipales de 1979 (Ortiz, 1996: 21, 65, 118, 130), y que tiene la particularidad de hacer protagonista a la primera detective española. En la novela, la detective Bárbara Arenas descubre el secreto mejor guardado de Granados: que, durante la guerra, siendo este un joven alférez provisional y legionario, trabó amistad con dos compañeros de armas que le marcaron de por vida. El primero murió asesinado por otro legionario en 1938 en circunstancias jamás aclaradas tras dejar fincas y tierras llenas de deudas en manos del propio Granados; y el segundo se dedicó a chantajear a este durante años por el citado secreto.

Como se puede observar, casi todos los thrillers comentados forman parte de series más amplias. En ellos la presencia del protagonista en escenarios de los últimos años del franquismo y la Transición es parte de un viaje más largo que tiende a acercarse al presente. En los 20 títulos del ciclo carvalhiano, la Transición ocupa un lugar central en La soledad del manager, Los mares del sur y Asesinato en el Comité Central; en Los pájaros de Bangkok (1983) se queda en referencia; en La rosa de Alejandría (1984) el escenario pasa a las navidades de 1983; y en El balneario (1986), en fin, las alusiones a la campaña de ETA contra el turismo (iniciada en 1985 salvo precedentes en 1979 y 1980) y a las promesas “del actual gobierno del PSOE, muestran que el teatro de la Transición ha quedado atrás. Algo parecido ocurre con la serie de Toni Romano: tras Un beso de

amigo y Las apariencias no engañan, el autor publica Regalo de la casa (1986). Esta entrega gira en torno al asesinato, disfrazado de suicidio, de un financiero amigo de juventud de Romano que tiene lugar en 1986, "con la democracia" se dice en uno de los pasajes (Madrid, 1986: 21, 102). En la siguiente, Cuentas pendientes (1995), donde aparece un Toni Romano con numerosos recuerdos de su paso por la Brigada Político-Social, el asunto de fondo es la corrupción política, un tema característico de los años finales de los gobiernos de Felipe González. Martínez Reverte, por su parte, después de Gálvez en Euskadi (1983), no recupera al personaje hasta Gálvez y el cambio del cambio (1995), donde también trata el tema de la corrupción política de esos años. González Ledesma vuelve con el comisario Méndez en 1986 en La dama de Cachemira, el mismo año en el que Casals da a la estampa otra entrega de Lic Salinas titulada La jeringuilla. En la primera novela, las referencias a la promulgación en 1985 de la Ley Orgánica del Poder Judicial dan una idea del momento evocado (González Ledesma, 1986: 182). En la segunda aparece una lacónica mención a que los protagonistas "pasaron el control de pasaportes como […] miembros de la CEE [Comunidad Económica Europea]" (Casals, 1986: 78). Incluso Ian Michael abandona el escenario de la Transición en una última entrega que publica en 1988, El Ángel de Torremolinos, cuyo trasfondo lo ponen los atentados etarras contra el turismo.

El thriller actual y el recuerdo de la Transición

Esta tendencia a acercar el escenario nos lleva a la segunda etapa, al examen de la evolución de la novela negra en las últimas décadas y a su participación en el proceso de "historización" del recuerdo de la Transición.

En los thrillers —o asimilados— publicados en las últimas décadas, que siguen inspirándose en dicho periodo, se pueden observar estos dos rasgos: primero, una aproximación desde preocupaciones actuales que tienen que ver con un uso político del citado acontecimiento —este uso, tocado de malestar generacional, se

desata en los años noventa— antes que con el deseo o la posibilidad de recrear la memoria coetánea. El segundo rasgo es el desarrollo de nuevos elementos y personajes, aunque conservando líneas que pueden considerarse clásicas.

En Para matar (1996), un texto cercano al género negro, el periodista Mariano Sánchez Soler ha decidido, por ejemplo, inspirarse en un caso real. El protagonista, Juan Larrea, es un estudiante de secundaria metido a detective para descubrir quién mató a su amiga Arantxa Martínez Eguía. Este personaje es un trasunto de la estudiante Yolanda González Martín, secuestrada y asesinada el 1 de febrero de 1980 por un grupo asociado a Fuerza Nueva, el autodenominado Grupo 41 del Batallón Vasco Español[137]. La novela vuelve sobre temas característicos del thriller español: el protagonista, que cree que la policía ha zanjado el caso precipitadamente, se infiltra en un grupo de estudiantes ultraderechistas —los asesinos de su amiga— para cobrarse venganza, pero no repara en que con esa acción ha estado interfiriendo la investigación sobre los preparativos de un golpe de Estado en el que estaba involucrado el padre de uno de esos estudiantes ultras.

Más allá de estos motivos clásicos, en esta novela podemos hallar una importante novedad: se muestra totalmente escéptica hacia la Transición. Para el protagonista la ruptura pactada fue un engaño (Sánchez Soler, 1996: 16, 27). Es más, Para matar se puede considerar la primera novela que se hace eco de la visión negacionista del hecho histórico.

También se ocupa de un caso real un veterano del género como Andreu Martín en Bellísimas personas (2000). El autor, quien suele impregnar sus textos de violencia extrema[138], se inspiró en dos asesinatos que conmocionaron Barcelona en 1978, perpetrados por un padre de familia, Ramón Estévez en la novela —los nombres reales se omiten en esta—, quien acabó a martillazos con la vida de una anciana y de un niño en el otoño de ese año, se intentó deshacer de los cadáveres en las afueras de Barcelona (calle Ganduxer en la ficción) y disfrazó ambos hechos de secuestro. En esta obra el autor quiere recrear el clima político de 1978 para mostrar hasta qué punto el asunto se vio envuelto en él, pues los

asesinatos ocurrieron en un momento especialmente simbólico. En 1978, la policía española no había perdido del todo los vicios de la época franquista —violencia e incompetencia en la resolución de crímenes complejos—, y además se apuntaba a la abolición de la pena de muerte, que tendría lugar con la aprobación de la Constitución de 1978 (artículo 15). Pero Bellísimas personas tiene un segundo rasgo que afecta al modo de percibir la Transición y se refiere a la distancia generacional. La protagonista, Nuria Masclau, una joven reportera que no posee memoria de 1978, se propone escribir un libro sobre Ramón Estévez porque cree que el delincuente tiene derecho a una segunda oportunidad. Sin embargo, semejante empeño creará en ella una extraña atracción por dicho psicópata, "la fascinación del monstruo" (Martín, 2000: 209), lo que la llevará a abrirle incluso las puertas de su casa. El relato termina con la muerte de Estévez, quien, enterado de que Nuria está intentando airear su vida, y acusado además de un tercer asesinato, decide asesinar a esta y a su hijo, destroza su casa y acaba saltando a un patio de luces.

También Fosa común (2016) del madrileño Javier Pastor es una interesante muestra de cómo cambian las memorias. En esta novela —la obra no es una novela policiaca, pero está influida por el género—, el autor se ocupa de otro caso real de asesinato psicópata: el que ejecutó el capitán del ejército Victoriano Moradillo la madrugada del 29 de septiembre de 1975 en Burgos cuando masacró su mujer y a sus cuatro hijos y a continuación se pegó un tiro. Se trata de un hecho apenas comentado por la prensa de entonces que tuvo lugar tres semanas antes de la muerte del dictador —el autor sugiere que ello se debió a su coincidencia con la agonía de este—. Para nosotros es interesante la doble perspectiva generacional que ofrece: primero, el cómo vivió esos años, hasta 1977, el protagonista, un adolescente llamado Jaime Arzain, quien parecía haber olvidado el hecho luctuoso, y eso que afectaba a su compañera de colegio; y la segunda, el retorno de Arzain a Burgos, 40 años más tarde, dispuesto a investigar el citado asesinato y con una visión de la Transición mucho más asentada y crítica, no negacionista, pero sí más atenta a su contenido violento (Pastor, 2016: 207, 430).

La tesis de la "Transición violenta" cuenta con otros interesantes

thrillers de época reciente. El primero de ellos es Días sin tregua (2006), del periodista Miguel Mena, una novela que, pese a inspirarse en la investigación del secuestro del que fue estrella del Fútbol Club Barcelona, Enrique Castro González, conocido como Quini, en marzo de 1981, tiene como puntos de referencia principales el 23F y el terrorismo de ETA, ambos unidos por el tema de la violencia. Por lo demás estamos ante una novela negra típica, aunque su protagonista, el inspector Luis Mainar, es un policía demócrata que rechaza de plano el 23F y la perduración de la mentalidad ultra entre policías y militares, a su juicio uno de los principales lastres de la democracia (Mena, 2006: 89).

Todavía más explícito con la tesis de la "Transición violenta" se muestra el escritor aragonés Ignacio Martínez de Pisón en El día de mañana (2011) (Martínez de Pisón, 2011: 340-341). Esta novela cuenta la historia de un soplón llamado Justo Gil Tello, una figura emblemática del género negro (Martín, 2015: 203-205) hasta entonces no desarrollada en los escenarios de la Transición —aunque sí presente con aspecto mucho más simpático en las novelas de Vázquez Montalbán, Juan Madrid e Isaac Montero—. Justo quien se ha infiltrado durante años en los ambientes clandestinos de la izquierda termina en un comando ultra durante los años de la Transición, dedicado a cometer atentados y atracos, y muere asesinado en 1978 a manos de pistoleros fascistas italianos.

El tema del espionaje ambientado o relacionado con la Transición ha recibido igualmente un espaldarazo notable en tiempos recientes y se puede considerar —pese a precedentes comentados— un dominio nuevo. No es esto casual, dado que se presta a servir de base para interpretaciones escépticas de la Transición según puede observarse en thrillers como Operación Gladio (2011), del novelista, poeta y ensayista madrileño Benjamín Prado, Todo está perdonado (2011), del asturiano Rafael Reig, y El jardín colgante (2012), del barcelonés Javier Calvo.

La de Benjamín Prado es una novela cuyas protagonistas son cuatro mujeres. A través de estas y de las relaciones que mantienen entre sí, Prado se hace eco de los tópicos más característicos de la actual visión escéptica de la Transición: la crítica a "la Transición modélica", vista esta como un intento de legitimar una supuesta

traición de la izquierda; la teoría de la Transición como época de olvido de la Guerra Civil; la tesis de que el 23F fue un "golpe institucional"; y finalmente la tesis conspiranoica que ve a la CIA y a la llamada "red Gladio" detrás de los principales acontecimientos luctuosos de aquel periodo.

También muestra una visión escéptica Rafael Reig en Todo está perdonado. Aquí el asesinato por envenenamiento, en el presente, de la hija de una familia ennoblecida de empresarios da pie para desvelar la oscura forja de su fortuna durante el franquismo y la Transición, y su participación en el supuesto "pacto de olvido" de esta última para seguir ostentando el poder (Reig, 2011: 53, 148). Todavía más conspirativa —rayana en la caricatura— es El jardín colgante, de Javier Calvo, un relato extremadamente violento de servicios secretos y organizaciones de extrema izquierda que cuenta las peripecias de un atrabiliario espía llamado Arístides Lao.

No todos los thrillers actuales que se inspiran en la Transición comulgan con el citado escepticismo. La transición perpetua (2015), del aragonés Luis del Val, y El dosier del Rey (2016), del madrileño Fernando Rueda, son dos novelas de espías ampliamente ambientadas en esos días que comunican una visión más favorable y que nos sirven para cerrar este estudio.

La primera recrea episodios tales como la Operación Galaxia, el secuestro del diputado de la UCD Javier Rupérez Rubio por ETA en el otoño de 1979, y las intentonas golpistas del otoño de 1982 y de la Semana Santa de 1985 (Val, 2015: 39, 78-87, passim). El título de la misma se puede interpretar como una alusión a la importancia del tema a través del tiempo, que el autor subraya gracias a dos personajes: Mario Cifuentes, un antiguo espía en la época de Suárez y de los gobiernos socialistas lleno de recuerdos y secretos, y Cintia Soraluce, una joven profesora de historia contemporánea que no ha vivido la Transición pero que prepara una tesis doctoral sobre los servicios secretos de la época de Carrero Blanco. La novela de Fernando Rueda, por su parte, se sirve del mítico espía antiterrorista Mikel Lejarza Eguía, el Lobo, en el teatro de las semanas previas a las primeras elecciones al Parlamento vasco (marzo de 1980). En ella desfilan diversos servicios secretos —incluida la Stasi—, pero de sus tramas argumentales la más

significativa es la aparición de un dosier sobre el rey que habla de su etapa de príncipe y de sus contactos con la CIA, y que resulta ser falso, fabricado por la propia agencia norteamericana.

Conclusión

Parece fuera de toda duda que el recuerdo de la Transición española ha jugado un papel relevante en la creación literaria y artística de las cuatro últimas décadas. Más difícil es examinar de qué modo esa rememoración se ha ido transformando con el paso del tiempo.

En este trabajo hemos partido de esa hipótesis, la de la trasformación, y nos hemos adentrado en un género novelístico que alcanza su madurez literaria justamente durante esos años y que no ha dejado de ganar lectores desde entonces, como es la novela negra o el thriller (hemos marginado deliberadamente el debate sobre su denominación). Para examinar ese cambio hemos partido de un fenómeno más amplio que no solo se da en la creación literaria, sino que se observa en toda clase de ámbitos políticos y culturales: que la memoria cercana o coetánea con el paso del tiempo cede terreno a una diversidad de usos del pasado que se adaptan a nuevas situaciones y claves políticas y culturales.

En este caso, hemos examinado de qué modo una selección de thrillers publicados entre 1977 y 1986 evocaron escenarios de la Transición y recogieron el abanico de sentimientos que esta provocó. Parece claro que este género, con su realismo y flexibilidad, era idóneo para evocar el cambio que se estaba operando en España.

Pero como decíamos, la memoria cercana ha ido dejando paso a otra clase de recuerdos y representaciones moldeadas por diversos componentes: nostalgias, valoraciones críticas —hasta llegar al negacionismo del acontecimiento en ciertos casos—, usos políticos y nuevas formas de percibir el pasado, así como cambios generacionales y recientes temas de investigación periodística. Todos ellos han ido complementando e incluso sustituyendo a los

sentimientos y evocaciones in situ de quienes vivieron la Transición. Y todos estos elementos se pueden observar en una serie de novelas que hemos hecho arrancar de los textos de Mariano Sánchez Soler y Andreu Martín publicados al filo del cambio de siglo y que llegan hasta los más recientes de Luis del Val, Javier Pastor y Fernando Rueda.

BIBLIOGRAFÍA

Barba

, D. (ed.) (2005): Primer Encuentro Europeo de Novela Negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán: texto íntegro de las jornadas. Barcelona, 20, 21 y 22 de enero de 2005, Planeta, Barcelona.

Calvo

, J. (2012): El jardín colgante, Seix Barral, Barcelona.

Casals

, P. (1983): El intermediario, Plaza & Janés, Barcelona.

—

(1985): ¿Quién venció en febrero?, Plaza & Janés, Barcelona.

—

(1986): La jeringuilla, Planeta, Barcelona.

Cebrián

, J. L. (1986): La rusa, Alfaguara, Madrid.

Chandler

, R. (1995): “Introduction to ‘The Simple Art of Murder’”, en

Raymond Chandler, Later Novels and Other Writings, The Library of America, Nueva York, pp. 1016-1019.

Colmeiro

, J. F. (1994): La novela policíaca española: teoría e historia crítica, Anthropos, Barcelona.

Cottam,

J. (1992): “Understanding the Creation of Pepe Carvalho”, en Rob Rix (ed.), Thrillers in the Transition. “Novela negra” and Political Change in Spain, Trinity and All Saints College, Leeds, pp. 123-135.

Estruch

, J. (2000): Historia oculta del PCE, Temas de Hoy, Madrid.

González Ledesma

, F. (1984): Crónica sentimental en rojo, Planeta, Barcelona.

—

(1986): La dama de Cachemira, RBA, Barcelona.

—

(1987): Expediente Barcelona, Júcar, Madrid.

González-Aller

, F. (1979): Operación Guernika, Argos Vergara, Barcelona.

Guerra Garrido

, R. (1981): La costumbre de morir, Cátedra, Madrid.

Hart

, P. (1987): The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction, Associated University Press, Londres, 1987.

Madrid

, J. (1986): Regalo de la casa, Júcar, Madrid.

—

(1988): Un beso de amigo. Las apariencias no engañan, Círculo de Lectores, Madrid.

—

(1995): Cuentas pendientes, Alfaguara, Madrid.

Martín

, A. (2000): Bellísimas personas, Agaida, Sevilla.

—

(2015): Cómo escribo novela policíaca, Alba, Barcelona.

Martínez de Pisón

, I. (2011): El día de mañana, Seix Barral, Barcelona.

Martínez Reverte

, J. (1982): El mensajero, Grijalbo, Barcelona.

—

(1983): Gálvez en Euskadi, Anagrama, Barcelona.

—

(1989): Demasiado para Gálvez, Anagrama, Barcelona.

—

(1995): Gálvez y el cambio del cambio, Anagrama, Barcelona.

Mena

, M. (2006): Días sin tregua, Destino, Barcelona.

Miralles

, A. (1983): Una semana pintada de negro, Ultramar, Madrid.

Montero

, I. (2001): Pájaro en una tormenta, Bibliotex, Barcelona.

Ortiz

, L. (1996): Picadura mortal, Alfaguara, Madrid.

Paredes Núñez, J.

(ed.) (1989): La novela policíaca española, Universidad de Granada, Granada.

Pastor

, J. (2016): Fosa común, Random House, Barcelona.

Prado

, B. (2011): Operación Gladio, Alfaguara, Madrid.

Preston

, P. (1992): “Materialism and Serie Negra”, en Rob Rix (ed.), Trinity and All Saints, College, Leeds, pp. 9-16.

Reig

, R. (2011): Todo está perdonado, Tusquets, Barcelona.

Rix

, R. (ed.) (1992): Thrillers in the Transition. “Novela negra” and Political Change in Spain, Trinity and All Saints College, Leeds.

Rueda

, F. (2016): El dosier del Rey, Rocaeditorial, Barcelona.

Sánchez Soler

, M. (1996): Para matar, Vosa, Madrid.

—

(2010): La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983), Península, Barcelona.

S

avater

, F. (1981): Caronte aguarda, Cátedra, Madrid.

Serafín

, D. (1983a): El metro de Madrid, Grijalbo, Barcelona.

—

(1983b): Sábado de gloria, Grijalbo, Barcelona.

—

(1984): Golpe de reyes, Grijalbo, Barcelona.

—

(1985): Incidente en la Bahía, Grijalbo, Barcelona.

—

(1987): Puerto de luz, Grijalbo, Barcelona.

—

(1988): El Ángel de Torremolinos, Grijalbo, Barcelona.

Val, L. del

(2015): La transición perpetua, Algaida, Sevilla.

Vallés Calatrava

, J. R. (1991): La novela criminal española, Universidad de Granada, Granada.

Vázquez de Parga

, S. (1993): La novela policíaca en España, Ronsel, Barcelona.

Vázquez Montalbán

, Manuel (1972): Yo maté a Kennedy, Planeta, Barcelona.

— (1974): Tatuaje, Planeta, Barcelona.

— (1983): Los pájaros de Bagkok, Planeta, Barcelona.

— (1985): La rosa de Alejandría, Círculo de Lectores, Barcelona.

— (1986): El balneario, Planeta, Barcelona.

—

(1997a): Asesinato en el Comité Central, Planeta, Barcelona.

—

(1997b): El balneario, Planeta, Barcelona.

—

(2003): Los mares del Sur, Planeta, Barcelona.

—

(2009): La soledad del mánager, Público, Madrid.

Capítulo 6

Representaciones de “la Cosa” o el monstruo reprimido: Transición y teatro

TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

Al inicio de Utopía y desencanto, Claudio Magris recuerda el Diálogo entre un vendedor de calendarios y un transeúnte de Leopardi, donde el poeta italiano pone de relieve la estremecedora presunción que representa la confianza en la llegada de un nuevo tiempo con motivo del comienzo de año. Lejos de la visión apocalíptica, para Magris (2001: 8), el diálogo leopardino está impregnado, por el contrario, de un tímido amor a la vida y una “hosca espera de la felicidad, que quedan desmentidos por la sucesión de los años pero continúan viviendo, con temor y temblor, en el ánimo y permiten sentir el dolor y el absurdo con mucha mayor fuerza que el pathos catastrófico”.

El cambio de paradigma de la dictadura a la democracia ha sido visto como un suceso histórico impulsado por la fluidez y el consenso mayoritario de las bases ideológicas, económicas y sociales de un pueblo determinado en su afán por dejar atrás un régimen funesto y posibilitar un anhelado cambio de rumbo. La transición del consenso se muestra así como resultado de “la suma de muchas renuncias” (Miquel Roca); “un concepto central, heredero moderno de la idea de contrato social, para explicar la formación y el mantenimiento de las novedades políticas” (Peces-Barba); un fenómeno que, a juicio de Tomás y Valiente, “no fue fruto de una misteriosa coincidencia, sino fruto del equilibrio de responsabilidades y de la convergencia de todos en un único propósito: el cambio profundo de régimen político desde la dictadura a la democracia sin violencia, porque eso era lo que el pueblo quería” (Lemus, 2001: 14).

Bajo el clima de euforia y celebración impuesto por el discurso dominante, la consecución de un marco de convivencia común hubo de toparse con reservas, renuncias y silencios latentes que, una vez

alcanzado el codiciado propósito, cobran protagonismo en la visión crítica historiadores como H. D. Köhler, para quien “las características de la Transición son más bien la pobreza de ideas, un pragmatismo tecnocrático, la desaparición de los movimientos sociales y las utopías políticas, la apatía, la falta de pasión y el desencanto” (Lemus, 2001: 14).

Aunque son innumerables los acercamientos y las perspectivas desde diferentes ámbitos del conocimiento, 40 años después, se hace necesario volver sobre el periodo transicional para reformular, desde la perspectiva del tiempo, las contradicciones de una etapa cuya historiografía se nutre de inquietantes conceptos. “Pactos de olvido”, “agujeros negros” y “opacas herencias” sociales, culturales y políticas conforman un variado repertorio de voces comunes, a las que es necesario añadir otras de intenciones más amenazantes, como la propuesta por Teresa Vilarós cuando se refiere al periodo con la expresión “purulento quiste transicional” (Vilarós, 1998: 14).

Ramón Buckley aludía hace ya 20 años a la oportunidad de abordar la doble transición política y literaria, con el fin de comprender todo lo que en aquellos momentos estuvo en juego para el pueblo español:

Estamos en situación de alabar toda aquella maravillosa arquitectura política que, como por ensalmo, en tan poco tiempo se pudo levantar; pero estamos también en situación de comprender que los cimientos en los que se había construido tan maravilloso edificio no eran lo suficientemente firmes, que no bastaba la ciencia política para realizar aquel proceso político que parecía casi irrealizable, que faltaba la conciencia, la democracia como estado de conciencia, más que como producto de una determinada ciencia (Buckley, 1996: XVIII).

La necesaria disolución en la que es posible el florecimiento de un nuevo orden deja entrever, no obstante, en el ámbito de las artes, el itinerario de una tensión polarizada entre la desolación de quienes ven desbaratarse la ilusión de un proyecto utópico de recuperación

del pensamiento de izquierdas y la nostalgia, o la cólera, de aquellos que se aferran a un orden definitivamente clausurado:

A un lado quisimos dejar la memoria del franquismo y con ella, incómoda, la memoria de la Guerra Civil que a su vez borraría, en caída de dominó, la memoria de las dos Españas siempre antagonistas. En parte, desde luego, lo conseguimos. Pero solo en parte, ya que, como escribía Freud, "lo reprimido ejerce una presión continua en dirección a lo consciente, a raíz de la cual el equilibrio tiene que mantenerse por medio de una contrapresión incesante" (Vilarós, 1998: 9).

"Representaciones de `la Cosa´ o el monstruo reprimido: Transición y teatro" ofrece una visión panorámica del contexto transicional en las prácticas del teatro representado entre 1975 y 1996, haciendo hincapié en tendencias cardinales que reclaman desde la izquierda la necesidad de unión de los intelectuales en torno a un proyecto político, y denuncien el inmovilismo subyacente a las nuevas estructuras o, desde posiciones nostálgicas y reaccionarias, el vértigo frente a la aceleración de un tiempo no deseado, sometido al escarnio mediante la parodia y el sarcasmo.

Fuente: Fotografía Daniel Alonso, Centro de Documentación Teatral (INAEM)[139].

Con motivo del estreno en 2014 de Transición, de Julio Salvatierra y Alfonso Plou, la crítica pone de manifiesto el escaso tratamiento en nuestros escenarios de figuras pertenecientes al mundo de la política, a diferencia de otros países de nuestro entorno; un tabú escénico extensible al mismo periodo transicional, cuyo recuerdo parece solo posible en el ámbito del delirio. Un manicomio constituye el espacio que alberga la desmemoria de un enfermo de alzhéimer que se cree Adolfo Suárez. Así la estrategia ficcional es deudora de una brillante tradición escénica en que la verdad se descubre precisamente allí donde se reflejan los destellos visionarios de la locura:

En la tradición española, no pocos dramas de Lope de Vega exploraron ese recorrido que se remontaba a las fiestas medievales de subdiáconos —fiestas de los Locos o de los Asnos, en torno a la Epifanía— y que se han prolongado hasta hoy con textos geniales como Enrique IV, de Luigi Pirandello, o Marat-Sade, de Peter Weiss, con su revolución interpretada por actores elegidos entre los dementes de una casa de salud (Fuentes, 2014).

El Manicomio, de Fernán-Gómez, durante la dictadura franquista y la extravagante demencia de Faustino durante la Transición constituyen dos muestras excepcionales de la distorsión grotesca que la falta de libertades ejerce sobre la realidad y sus formas de representación.

Historia y representación son conceptos que se reclaman de modo irrenunciable en la tarea de traer a la memoria un pasado ausente, solo posible a través de la mediación del lenguaje, de su puesta en discurso, en definitiva, de su narración, de su re-presentación, cualquiera que esta sea. Es más, la narración es la formalización sine qua non, lo histórico no es sino una fuga o, como sugiere Lyotard, asumir que un mundo puede ser tratado en términos narrativos es declararlo histórico[140].

Alegría y desencanto, duelo y celebración forman parte por igual del artefacto transicional, un tiempo solo posible desde los principios de suspensión y aplazamiento. Teresa Vilarós (1998: 13) parte de la posibilidad de concebir el periodo como un espacio fisural o tiempo lapsado entre un antes imaginado y un después no realizado:

Entre el mañana que no puede escribirse y el ayer borrado de los versos de Machado se encripta el fantasma del pasado, convirtiéndose para el inconsciente colectivo en eco de lo que Jacques Lacan denominó la "Cosa", evocación de un algo ominoso al que es difícil acceder porque queda siempre fuera del significado. Una "Cosa" que, aunque actúa sobre nosotros, no puede expresarse y que, en el sentido que le da Julia Kristeva, "se inscribe en nosotros sin recuerdo, cómplice subterráneo de nuestras angustias indecibles". Si la "Cosa" es una "caída", según la terminología de Kristeva, un recipiente formado de aquello que rechazamos y desechamos; si es "un cadere" en el que todos y todas aparecemos "desechos", en el que todos somos "cadáveres", en la España de la Transición la "Cosa" puede pensarse como la representación de la caída de nuestro pasado en el silencio y el olvido (Vilarós, 1998: 13).

Y lo reprimido, es sabido, retorna siempre en forma de narración.

Desplazamiento, modo oscuro y wrapping

En el año 1977, Manuel Gutiérrez Aragón estrenaba la trilogía compuesta por las películas Camada negra (1977), Sonámbulos (1978) y El corazón del bosque (1979), sobre los episodios violentos que marcaron el inicio de la Transición. Los críticos coinciden en señalar, entonces, la presencia de un renovado estilo visual, entre cuyos recursos expresivos elementales predominan formas de

“desplazamiento alegórico” o “modos oscuros” en el acercamiento a un tiempo que se resiste a ser narrado y se muestra solo posible en el marco de una “parcial vertebración lingüística”, un esquema o esqueleto de lenguaje:

El espacio intermedio que es la Transición, el oscuro puente subterráneo no puede reflejar nada de lo que tiene enfrente porque enfrente no tiene todavía nada. Lo que hay, si es que lo hay, lo que existe, es el espectro que habita las profundidades de su vientre y que por definición permanece siempre velado. Un espectro que, parafraseando al Marx querido y admirado por el antiguo militante comunista que era Aragón, recorre España en forma similar a como para Sigmund Freud recorre el mundo de los sueños el “hombre de arena” del cuento de Hoffman (Vilarós, 1998: 142).

En definitiva, como acertadamente hace ver Román Gubern en el ámbito del cine, son poquísimos los filmes que abordan frontalmente el complejo presente de aquellos días.

Si esto sucede en el cine, el lenguaje dramático extrema dicha desviación en sus modos expresivos y somete el discurso de la Transición a un desplazamiento operado por alegorías, analepsis históricas, símbolos, mitos y metáforas, convenientemente dispuestos para su desencriptado, pues se hace necesario liberar el presente de retóricas del tiempo, del espacio y del lenguaje.

A este propósito, Teresa Vilarós sugiere que el aparato narrativo de la Transición hace algo similar al wrapping o envoltura, procedimiento arquitectónico practicado por Frank Gehry en la remodelación de casas antiguas, consistente en la reubicación espacial y temporal de las relaciones entre la realidad presente y el pasado que queda envuelto por ella. El pasado traído al presente en forma de cita se sitúa así fuera de la realidad.

Toda vez que el presente discursivo del periodo transicional se afana por señalar la inconveniencia de remover los fantasmas del pasado con el fin de salvaguardar el levantamiento del edificio

futuro, muchas de las reflexiones críticas encerradas entre las bambalinas de textos y representaciones teatrales invierten la lógica temporal oficial para pensar desde la historia y la memoria el momento actual, un procedimiento de contrawrapping o contraenvoltura que cuestiona las complejas relaciones entre pasado y presente propias de la "arquitectura de la Transición". Así se rev(b)ela a un tiempo como forma de encriptamiento y de subversión, por su doble facultad para enmascarar y expresar contenidos incómodos.

La lectura en clave presente del teatro histórico acentúa una visión especular por la que se desplazan al pasado reflexiones del hoy, convirtiendo al género, en palabras de Lázaro Carreter, en un "recurso beligerante". Con motivo del estreno de Cambio de tercio por el grupo Tábano pudo leerse: "Resulta difícil, entonces, considerarlo solo teatro. Paralelamente, se brinda como arma utilísima a quien desee emplearlo para la acción política […]. Cambio de tercio es una obra militante en el actual panorama, donde, por desgracia, tantas cosas de 1930 (y de 1935 y de 1940 y de 1965 y de…) subsisten aún, sin haber sido digeridas y transformadas por la conciencia colectiva" (Tábano, 1978: 155-156).

Gestado a finales de 1975, Cambio de tercio es un texto esencialmente transicional, adecuado a los planes del grupo de abordar un proyecto que recogiera y "representara" las nuevas condiciones creadas tras la muerte de Franco y el enorme aumento de la tensión política del país: "Cuajados de miedo y entusiasmo a partes iguales, nos llevaron a plantearnos la necesidad de trabajar un espectáculo que incidiera directamente en el debate político del momento" (Tábano, 1978: 23)[141].

Tras superar varios intentos fallidos en la puesta en escena sobre dramaturgias de textos ajenos, el grupo decide afrontar este "espectáculo para la Transición", según denominación de Pérez Coterillo, tomando como base una de las lecturas previas, El capitán de Kopenick, de Zuckmayer, una sátira sobre el militarismo prusiano adaptada a la época de Primo de Rivera:

Tras la primera semana de estudio surgieron discusiones acerca de la proyección ideológica del espectáculo. El personaje de Voigt, conductor de la obra de Zuckmayer, no se adecuaba a lo que queríamos contar. El resultado final nos parecía profundamente pesimista y desmoralizador. Por el contrario, la dictadura de Primo de Rivera nos iba resultando cada día más sugerente. A medida que la estudiábamos, iban apareciendo más analogías con lo que estábamos viviendo (eran, ay, los tiempos de la ruptura todavía no apellidada "pactada"). La posibilidad de que un auge de las luchas populares desbordara el marco institucional de la "Transición", y Arias Navarro pasase a la historia como un nuevo Berenguer, nos hacía soñar" (Tábano, 1978: 24).

Un cabaret político escrito en pleno Gobierno de Arias Navarro intenta acotar las líneas fracasadas del reformismo político dirigido desde las elites durante el periodo histórico que transcurre entre la dictadura de Primo de Rivera y el advenimiento de la República[142]. Cambio de tercio se puede leer como una crítica de la época de autoría no identificada que "pone en pie historias de ayer con resonancias de rabiosa actualidad. Un pueblo, España, que busca su camino, que sueña con libertades".

El romancillo de presentación subraya, asimismo, su necesaria lectura contemporánea cuando concluye: "Lo que les voy a contar es una historia de ayer / que hoy bien puede suceder sin perder actualidad" (Tábano, 1978: 46).

Los paralelismos se antojan más que evidentes en numerosos pasajes del texto, como la escena en la que el doctor imparte lecciones a presos en la cárcel y leen la noticia de la "concentración de Oriente" y de la "fervorosa adhesión" del pueblo madrileño al homenaje al general Primo de Rivera[143].

La cualidad proteica de los personajes en momentos de cambio se extrema en las figuras del coronel Tobillas, "gastrónomo, vividor y político reformista", nombrado subsecretario de Gobernación en el nuevo gabinete, y de don Álvaro quien, en el transcurso de la trama, pasa de militar ultra a oligarca conspirador, no sin antes manifestar su perplejidad ante la actitud acomodaticia del coronel,

presto a disipar sus recelos: “Calma, Santinieblas. Hemos accedido al Gobierno para dar paz y prosperidad a la nación. Ya saben nuestro lema: ‘Solo se reforma lo que se quiere conservar’” (Tábano, 1978: 92)[144].

El grupo, según advierte Fernández Santos en su crónica de Diario 16, no prescinde para la puesta en escena del espectáculo de su habitual arsenal de la infracultura prerrevolucionaria española: cuplés, sainetería, brochazos de dramón, ecos de pucherazo esperpéntico, gracia gorda, técnica de estampida devota, pasodoblería, melodrama burlado, tangazo, sotanada, argumento de novelón, verbeneo y aires de chalanería…

“Cuando todo se derrumba”, una de las canciones de la cupletista Lola Gardenia parodia el perfil de los héroes encargados de enderezar el rumbo de la historia en momentos difíciles:

España necesita

hombres valientes

que vayan a la guerra

limpia la frente,

que amor y valentía sepan aunar,

y una mujer en casa para jugar.

Cuando todo se derrumba

y el país se descompone

hacen falta hombres valientes

con un par de decisiones.

Coroneles, comandantes,

capitanes y tenientes,

no penséis que estáis tan solos,

que aquí está mi pecho ardiente.

Las ilusiones rupturistas del estreno en la Sala Villarroel de Barcelona, en octubre de 1976, no tardaron en desvanecerse, haciendo cada vez más triste y pesada su representación: “El 1 de mayo de 1977 terminamos la explotación de este montaje. La fecha resultó muy oportuna. Después del 15 de junio, hubiera sido difícil representarlo sin deprimirse” (Tábano, 1978: 26).

Reseñable a este propósito es la recuperación de la figura de Larra como exponente del liberalismo español y la lectura simbólica de su suicidio como emblema del desencanto en Sombra y quimera de Larra (1976), de Francisco Nieva, y La detonación, de Buero Vallejo, texto en el que uno de los personajes exclama: “¡Con Fernando VII vivíamos mejor!”, un recurso analéptico que permite establecer identificaciones históricas entre el tiempo del drama que se representa y el periodo transicional que acuñara como gran lema de la nostalgia franquista la frase “Con Franco vivíamos mejor”.

El recurso a la sátira se apropia de Cabaret político, un espectáculo que reúne tres piececillas o sketches firmados por Cándido (Don Tancredo), Manuel Vicent (La Bella Otero) y Francisco Umbral (Los felices cuarenta)[145]. La idea de Carlos Luis Álvarez en Don Tancredo aprovecha la metáfora del inmovilismo taurino del famoso personaje para mofarse de la incapacidad para el cambio del tiempo presente[146]. Por su parte, La Bella Otero ofrece un guiño irónico al identificar a políticos de la Transición con homólogos del primer tercio de siglo (Maura-Fraga; Canalejas-Felipe González y Dato-Adolfo Suárez), reforzando la concepción de friso cómico satírico dirigido tanto a la crítica del momento presente como a la búsqueda de sus causas[147]:

El modo podría ser el disparatado y eminentemente satírico habitual en los locales parisienses de chansonniers, como el Caveau de la Republique, donde he visto piezas como R.P.R. ou le nouveau

né a une gran barbe, destinado a cachondearse del nacimiento de una nueva agrupación política, o Marianne ne vois tu rien venir?, de Vallard y Vebel en Deux Anes, crítica general de la situación francesa en un momento determinado de su actual historia. Los jóvenes autores han optado por una especie de friso cómico satírico referido a la primera mitad de este siglo, como si buscaran más una crítica de las causas de nuestro momento que una crítica del momento presente en sí mismo (López Sancho, 1978: 49).

El espectáculo pretende así ofrecer una especie de Castañuela-1978, de intencionalidad burda en la caricatura de los políticos actuales y menos fresca que su modelo, a juicio de López Sancho.

Parece que el desencanto hubiera sentido la necesidad de deslocalizarse en el universo de la fascinación, consciente de su propio error de emplazamiento, un presente abducido por la fábula de la concordia en el que las utopías han de huir hacia un universo esencial, el señalado por su propia etimología: el no lugar.

Bien arraigado en el tiempo y en el espacio se desenvuelve, sin embargo, el teatro de la derecha más recalcitrante, cuyos autores no necesitan recurrir a recurso retórico alguno para poner en solfa cualquier apertura hacia posiciones alejadas del antiguo régimen. Y como no podía ser de otro modo, es la misma idea del consenso, sobre la que se articula el núcleo del edificio transicional, la que sufre las más disolventes sátiras en títulos como Consensos medievales o follones a raudales, "tragicomedia melodramática, bastante histórica y democrática", de Francisco Teixidó, conocido por sus célebres poemas satíricos en el diario El Alcázar.

Se trata de una comedia en verso al estilo clásico protagonizada por un comendador, hombre de honor, en el que algunos creen reconocer a Blas Piñar —algo de eso debe de haber, pues la edición del texto la hace Fuerza Nueva—, y su oponente don Arnolfo de Cebreros, desleal a los viejos principios y muy proclive a los pactos:

Pero no es solo esta situación la que saborea su público […]. [Hay]

algunas alusiones o, como dice el autor en el programa, “muchas verdades que, tristemente, son de actualidad”: goza este público —y aplaude— cuando se habla de las “Cortes prostituyentes”, o cuando se relaciona la prostitución con las mujeres que toman la píldora, o cuando se critica el divorcio, o el consenso (estoy relatando la primera parte: me pareció muestra suficiente, y no me quedé a ver la segunda), o como cuando se fustiga la homosexualidad (Laborda, 1981).

La pretendida y súbita inestabilidad promovida por el cambio político en la moral y las buenas costumbres de los españoles, que los escritores más reaccionarios pretenden trasladar desde las tablas al tejido social, requiere para su desarrollo del sencillo espacio de una sala de estar-comedor en la vivienda de una familia de clase media, entre cuyo modesto mobiliario poner en pie las amenazantes soflamas de quienes se resisten a reconocer un irreversible cambio de rumbo en los designios de la historia.

A la lectura histórica sucede una acción reducida a los estrechos límites del ámbito doméstico, espacio donde cobran vida las secuelas inmediatas de la perniciosa deriva política, causante directa del desmoronamiento del equilibrio de familias antaño ejemplares.

Paradigmática resulta en este sentido la comedia de sátira política de Eloy Herrera, Un cero a la izquierda, cuyo argumento relata la crónica de ABC en los términos siguientes:

Mientras el padre de familia está en la cárcel a causa de malos negocios, la hija Poli, que era monja, ha tenido un hijo y ha vuelto al hogar para criarlo, acompañada de su padre, un cura posconciliar, Ricardo. La madre Candelaria se ha convertido en la figura revolucionaria del barrio. Es la cabeza del nuevo partido CPM (Cristianos Por el Marxismo), gracias a los inflamados discursos que el curita, su yerno por lo posconciliar, le escribe. La vuelta de Alfonso, el padre, un franquista entusiasta, al salir de la cárcel, va a establecer el contraste de las sanas, patrióticas y

morales ideas del franquista con toda esa corrupción, desvergüenza y "cambiachaquetismo" de la nueva situación y de sus líderes, los Laín Entralgo, Areilza, Madariaga, Sánchez Albornoz, Camacho, Cela, etcétera, etcétera (López Sancho, 1978b).

Lejos de argucias retóricas amparadas por el símbolo o claves más o menos inteligibles, Eloy Herrera grita sobre el escenario nombres y apellidos de conocidos políticos e intelectuales, a los que se pone en solfa por su connivencia con los falsos predicadores del cambio. Un cero a la izquierda carga las tintas de su sarcasmo contra los tránsfugas de la política, contra los chaqueteros y quienes se apuntan siempre al carro de los que creen vencedores, un motivo devenido en tópico durante el periodo.

El autor manifiesta su falta de interés literario al escribir la comedia, emprendida con el propósito de entretener al público y emocionar con un tema actual e importante: "He querido ser un poco el cronista del momento sociopolítico religioso español y, más que con valentía, con gran sinceridad, me he permitido sacar a la palestra escénica la trayectoria política y humana de muchos personajes que gozaron de ventajosas situaciones en un régimen al que hoy, por comercializada conveniencia, vituperan o, como poco, desprecian olímpicamente" (Laborda, 1978b: 44).

Fuente: Portada de la edición Un cero a la izquierda.

Democracia y desmoronamiento de la moral y las buenas costumbres quedan así indisolublemente asociados en una estrategia que no advierte reparo alguno en hacer del cuerpo de la mujer un deleznable territorio de maniobras perversas e indignas mistificaciones.

La portada de la edición de Un cero a la izquierda (véase la figura 1) es bien expresiva de un fenómeno digno de un análisis pormenorizado en el periodo transicional. En ella vemos a Candelaria enarbolando una de las consignas que el feminismo adoptó en su lucha contra los contenidos sexistas y discriminatorios de la legislación vigente hasta la proclamación de la Constitución de 1978, "Yo también soy adúltera", y la reacción de Alfonso, su marido, asociando la idea de democracia con la ¿legalización del adulterio?

Claudio Magris en su reflexión sobre el destino del hombre y de la historia en Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad afirma que los finales y los principios de los ciclos necesitan de ese doble amparo de la utopía unida al desencanto:

El destino de cada hombre, y de la misma historia, se parece al de Moisés, que no alcanzó la tierra prometida, pero no dejó de caminar en dirección a ella. Utopía significa no rendirse a las cosas tal y como son y luchar por las cosas tal como debieran ser; saber que al mundo, como dice un verso de Brecht, le hace buena falta que lo cambien y lo rediman (Magris, 2001: 12).

Es ahí donde sitúa el gran poder de la escritura porque "escribir significa también caminar a lo largo del río, remontar la corriente, repescar existencias naufragadas, encontrar pecios enredados en las orillas y embarcarlos en una precaria arca de Noé de papel" (Magris, 2001: 12). Un intento de salvación que, aunque pueda limitarse, al fin, al ámbito de la ilusión, aunque la barca se hunda, no deja de dar sentido a la vida porque, como Cervantes, "exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga un sentido":

Don Quijote es grande porque se empeña en creer, negando la evidencia, que la bacía del barbero es un yelmo de Mambrino y que la zafia Aldonza es la encantadora Dulcinea. Pero don Quijote por sí solo sería penoso y peligroso, como lo es la utopía cuando violenta

a la realidad, creyendo que la meta lejana ha sido ya alcanzada, confundiendo el sueño con la realidad e imponiéndolo con brutalidad a los otros, como las utopías políticas totalitarias (Magris, 2001: 12).

BIBLIOGRAFÍA

Buckley

, Ramón (1996): La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta, Siglo XXI, Madrid.

Cándido Umbral

, Francisco y

Vicent

, Manuel (1978): “Autocrítica de Cabaret literario, de Cándido, Umbral y Vicent. Don Tancredo”, ABC, 23 de febrero, p. 56.

Fuentes

, Rafael (2012): “Adolfo Suárez otra vez a escena. Transición, de Julio Salvatierra y Alfonso Plou: El manicomio de la política”, El Imparcial, 2 de febrero Disponible en http://www.elimparcial.es/noticia/115086/

García-Abad García

, Mª Teresa (2007): “Literatura, disparate y humor en Manicomio, de Fernando Fernán-Gómez”, Anales de Literatura Española de Alicante, 19, pp. 59-80.

— (2018): “Locura y límites de la razón en el teatro y el cine de la Transición: Tú estás loco, Briones, de Fermín Cabal”, en José Antonio Pérez Bowie (ed.), La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro, Los Libros de la

Catarata, Madrid, pp. 15-35.

Jameson

, Fredric (1991): Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, Duke University.

Laborda

, Ángel (1977): “Cambio de tercio, por el grupo Tábano en la Sala Cadarso”, ABC, 30 de marzo, p. 70.

— (1978a): “Entrevistas. El estreno de esta noche. Un cero a la izquierda, de Eloy Herrera, en el Arlequín”, ABC, 14 de enero, p. 44.

— (1978b): “Entrevistas. El estreno del lunes. Cabaret político, de Cándido, Umbral, y Vicent”, ABC, 26 de febrero, p. 55.

— (1981): “El estreno de esta noche. Los consensos medievales, en el Alfil”, ABC, 11 de febrero, p. 52.

Lemus

, Encarnación (2001): En Hamelin… La Transición Española más allá de la Frontera, Septem Ediciones, Oviedo.

López Sancho

, Lorenzo (1978a): “Crítica de teatro. Cabaret político, ensayo de teatro de chansonniers a la española”, ABC, 1 de marzo, p. 49.

— (1978b): “Crítica de teatro. Un cero a la izquierda, en el Arlequín”, ABC, 14 de enero, p. 47.

Magris

, Claudio (2001): Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad, Barcelona, Anagrama.

Pérez Coterillo

, Moisés (1978): “De La ópera del bandido a Cambio de tercio”, en

Tábano, Cambio de tercio, Campus, Madrid, pp. 23-30.

Tábano

(Grupo Teatral) (1978): Cambio de tercio, Campus, Madrid.

Vilarós

, Teresa M. (1998): El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993), Siglo XXI, Madrid.

Capítulo 7

La cultura de la Transición evita el drama, pero el drama se vuelca con la cultura de la Transición

ISABEL CARABANTES

"El que se mueva no sale en la foto" fue una de esas sentencias lapidarias que Alfonso Guerra pronunció al inicio de los años ochenta y que trataba de definir, a su modo, el concepto de disciplina del partido. Probablemente a la hora hacer una foto, todo profesional deberá tener en cuenta los elementos que desea incluir. Cualquier manifiesto que se precie, sobre todo si trata de ser tan totalizador y definitivo como lo fue en su día la cultura de la Transición (CT), debería haber examinado cuáles eran los elementos que deseaba analizar. Las 250 páginas que conforman el texto CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española (Martínez, 2012) recogen temas tan diversos como la economía, la crítica literaria, la música, la novela, el cine, el humor, los suplementos literarios o los conglomerados editoriales, pero no hay ni una sola línea dedicada al teatro.

Coordinado por Guillem Martínez este texto se compone de una veintena de reflexiones firmadas entre otros por Ignacio Echevarría, Miqui Otero, Jordi Costa o Belén Gopegui. La obra designa el paradigma cultural hegemónico durante la democracia, definido como una cultura vertical, emanada y controlada desde el Estado, que busca la cohesión a través de la propaganda. Sus reflexiones repasan la actividad de algunos profesionales de la cultura, el control ejercido por parte del Estado y la subordinación constante de las instituciones democráticas a los mercados de esas recién estrenadas instituciones. No designa los procesos culturales de la Transición durante los años setenta y principios de los ochenta, sino las dinámicas que se impusieron a medida que la democracia se fue consolidando en España.

Asimismo, se revisa la excepcionalidad española, aquel milagro político que consiguió pasar de una dictadura a una democracia y

sigue siendo modelo para otros países, aunque parece no ser tan ejemplar. La presunta modernidad cultural fue el resultado y el mejor ejemplo de ese fracaso: se basó en pactos de silencio y olvido, y, sobre todo, desapareció la crítica que había existido durante el franquismo. En definitiva, se planteó una estabilidad social a costa de la desactivación de la cultura, a la que se le otorgó una nueva función: la de crear la imagen de estabilidad política y cohesión social. A juicio de la obra aquí citada, al finalizar la Transición, la intelectualidad española llevaba tres décadas pegada al poder, los periódicos se dedicaban tanto a controlar al Gobierno como a presionarle para que beneficiase a sus empresas editoras y la producción cultural vivía demasiado pendiente de la financiación pública. El 15M y el manifiesto al que me estoy refiriendo se presentaban como el principio del fin de esta CT. Dichas dinámicas, dichos mecanismos, económicos primero y políticos después, apelan a que el proceso de transición a la democracia se encuentra inacabado y esa es su principal debilidad. Por todo ello, la obra sugiere la necesidad de un nuevo proceso transicional que conduzca a una democracia real[148].

Bien es cierto que existen algunas contradicciones entre los ensayos que componen el volumen; que puede resultar algo ambicioso tratar de configurar la obra como un concepto o una consigna; que es probable que en lo referente a los medios de comunicación se señale una singularidad española que no es tal y que, incluso, pueda haber una confusión entre el fracaso de ciertas ideologías y la censura que estableció el propio mercado español (González, 2012). Naval (2016: 101-102) fija el interés de este volumen en el momento en el que se publicó, analiza su utilización como una herramienta política y señala la errónea caracterización que propone para cualquier profesional de la cultura durante el periodo que nos ocupa. Incluso la laudatoria reseña de Pablo Sánchez (2012: 201) termina por definirla como: “La ceté es una obra coral divertida, analítica y política, pero solo ofrece un trabajo que se atreve a adentrarse por el mundo de los contrafactuales”. Además, es cierto que resulta simplista calificar a autores y a obras con el marbete de “estar dentro” o “estar fuera” de la CT (Santamaría, 2015) y que los listados de nombres y el repaso de algunas situaciones nos hacen cuestionar determinados comportamientos. Pero más allá de todo ello, la sorpresa es que en este paradigma totalizador, el concepto

de teatro, como industria, como género o como parte de la cultura no aparece por ningún lado, no está ni dentro ni fuera de la CT: no sale en la foto.

Teatro y democracia

En 2005, en la Muestra de Teatro Contemporáneo de Autores Españoles, se llevaron a cabo unas mesas redondas bajo el lema "Teatro y democracia"[149] (González, 2012). Diferentes especialistas expusieron sus puntos de vista sobre la evolución del género en esos 30 años de democracia. Entre otros, José Monleón, crítico, consejero de grupos independientes, cofundador del Teatro Popular Español y director del Festival de Teatro Clásico de Mérida entre 1984 y 1989, decía: "La democracia que nos ha dado tantas cosas, al teatro, al mundo teatral le ha quitado la tensión ética". Reflexionaba sobre cómo con la democracia se había llegado a la democratización de la norma, puesto que la cultura democrática es la "formalización de la conciencia de nuestra libertad". Esa conciencia se extendió durante los primeros años de la democracia a todos los ámbitos, desde el teatro infantil, a los periódicos, a los libros de historia… Todos, incluido el teatro, se convirtieron en "constructores del imaginario" de un lugar en el que se asentaba la dominación (Méndez, 2005: 151-153).

César Oliva, escritor y director, pionero del teatro independiente, fundador del Teatro Universitario de Murcia de 1967 a 1975 y primer director del Festival de Teatro Clásico de Almagro, reflexiona sobre cómo desde la instalación de la democracia han existido dos partidos en el poder, tan definidos como opuestos en sus modos y comportamientos. En ambos, los buenos propósitos se han tornado en inevitables dependencias e imposiciones. Si en ese momento no hay un Buero Vallejo que represente a la escena española es porque la sociedad y el público no quieren que haya más conciencias: "Es evidente que los tiempos cambian y que el teatro ha dejado de ser tribuna de ideas políticas o sociales, pero quizás la evolución hacia una escena inocua haya sido demasiado

pronunciada" (Méndez, 2005: 155-157).

Más adelante, Nuria Espert analiza las expectativas creadas en torno al género tras la dictadura. Todos habían pensado que el teatro tenía que convertirse en una gran cátedra para la educación de los pueblos, pero eso no pasó. Cuando en aquel momento, 2005, aparecen textos de jóvenes cargados con ese aleccionador fardo suelen carecer del poder de encuentro con la gente, del talento para que el público se trague esa píldora. En cualquier caso, reconoce que en los últimos años ha habido un gran avance, se han cambiado rancias opiniones: "Hemos hecho cosas fantásticas, pero el mundo de la cultura, toda la cultura, no ha florecido como era de esperar. Como esperábamos en el año 1975" (Méndez, 2005: 158-160).

Por último, Guillermo Heras, director del grupo Tábano entre 1974 y 1983, habla de la autocensura que se imponen los dramaturgos ante lo "políticamente correcto". Recuerda que, frente a la censura política y moral del franquismo, los dramaturgos inventaban metáforas, pero en ese momento no se encontraron las soluciones a los problemas que tenía la sociedad. Entre la sucesión de cuestiones que plantea como cierre a su intervención hay una que llama la atención "¿Dónde han parado palabras muy utilizadas en el tardofranquismo y la Transición, tales como: ética, compromiso, investigación, experimentación, itinerancia, cooperativa o autogestión?" (Méndez, 2005: 160-163).

Tras 30 años de democracia, estas reflexiones, obras de personalidades cuya trayectoria profesional es lo suficientemente amplia como para conocer la evolución del teatro, son veraz reflejo del estado de la cuestión en el sector. Las diferentes opiniones que se expresaron en aquellas mesas redondas son buen ejemplo de lo acertado del juicio: tensión ética, escena inocua, teatro como educador, conciencia única, desencanto… Esta es solo una muestra que recrea esa pulsión, ese movimiento a la hora de describir la imagen del teatro con la que se abría esta propuesta.

La foto

Nuestro objetivo aquí no es tratar de posicionarnos ante un manifiesto que perfila los últimos 30 años de la cultura de España, sino reseñar lo incompleto del mismo y revisar cómo es precisamente el teatro uno de los elementos culturales que más está reflexionando y utilizando ese relato. Ya hemos visto las opiniones de algunos especialistas y en los últimos años nos encontramos con más de una veintena de obras teatrales que lo abordan[150]. Para tratar de realizar una somera clasificación de los textos que hemos venido revisando, estos se han agrupado en tres apartados. En primer lugar, las obras que utilizan el recuerdo de este periodo desde un punto de vista personal, protagonizado por personajes anónimos que vivieron directamente aquel tiempo. En segundo lugar, aquellas en las que aparecen personajes reales y en las que se recrean momentos clave, como el 23F, la legalización del PCE o la muerte de Franco. Por último, algunos autores han tomado el camino del humor y han hecho de algunos momentos de este periodo histórico un musical satírico o un vodevil.

Dentro del primer apartado encontramos a Antonia Bueno con su Trilogía de la Transición, compuesta por Las doce noches de Carmela, obra inédita escrita en 1995. Se trata de 12 piezas breves protagonizadas por mujeres de diferentes edades. En una de ellas, "Estrella errante", se habla de una universitaria muerta en las manifestaciones de 1976. En la segunda de las obras, Tres hombres limpios (2001), Don Enrique, un viejo corrupto que va a ser procesado por graves delitos fiscales, está frente al ordenador, escribiendo el prólogo de sus memorias exculpatorias, cuando un virus informático lo borra todo. Vuelve la vista atrás y se encuentra en los años sesenta con un joven músico, Quique, y, en un nuevo salto temporal, al final de los años ochenta con Reina, de 54 años, un cargo ejecutivo al que le suceden unos hechos por los puede terminar en la cárcel. Poco a poco, estos sucesos se van concretando (referencias a puños y rosas, al cambio de camisa y a la corrupción) y se descubre que los tres personajes son uno solo: Enrique Criado Reina en tres momentos de su vida, tratando de reconstruir una memoria limpia para él. La metáfora de la pérdida de memoria del ordenador refleja el pacto de silencio que se dio en la Transición y se convierte en reflejo del propio país. En la última de las obras de

la trilogía, Éramos tan jóvenes (2007), la acción es cíclica y empieza y termina en el siglo XXI, pero la obra se construye con flashbacks de los últimos 30 años del siglo XX. Los tres personajes: Felipe, su mujer Lola y Mila, un antiguo amor, forman un triángulo amoroso a lo largo del tiempo. Los hechos políticos y sociales se entrelazan con las vicisitudes personales de los tres y están presentes gracias a recursos audiovisuales, musicales y documentales: la muerte y el entierro de Franco, la Constitución, el terrorismo de Estado… Antonia Bueno pretende que el espectador comparta con ella ese viaje al pasado reciente y pueda "revisitar no solo los hechos, sino también los aromas, los colores, los ritmos y el pulso de aquellos momentos. Que juntos volvamos a transitar por nuestra 'Transición' para poder entender mejor nuestro presente y crear nuevas metas para el futuro (Fox, 2010: 132-133).

López Mozo es precisamente otro dramaturgo que sitúa dos de sus obras durante este periodo. En su trilogía sobre la memoria histórica, compuesta por El arquitecto y el relojero (2000; Premio de Teatro Carlos Arniches), El olvido está lleno de memoria (2002) y Las raíces cortadas (2003), descubrimos un acercamiento al periodo que nos ocupa a través de personajes anónimos y situaciones ficticias. Ninguna de las tres obras se puede clasificar como teatro histórico, ya que en ellas no se representan hechos realmente ocurridos, sino las consecuencias de estos sucesos. La historia forma parte del drama gracias a los personajes y a la técnica de proyectar grabaciones o fotos icónicas de aquel periodo.

En la primera de ellas, la acción se sitúa "entre 1995 y 1998, aunque los hechos podrían haber tenido lugar en cualquiera de los años posteriores a 1975" (López Mozo, 2000: 16). Se relata el enfrentamiento entre un joven arquitecto encargado de la rehabilitación de la antigua Casa de Correos, en la Puerta del Sol de Madrid, que fue sede de la Dirección General de Seguridad durante el franquismo, y un viejo relojero que lleva toda la vida trabajando en el edificio. Entre los dos se va desarrollando un conflicto ya que el arquitecto quiere rehabilitar el edificio borrando las huellas del pasado y el relojero propone que se dé paso al progreso sin olvidar lo que allí pasó. De hecho, resulta evidente que el "olvido" del que hablamos no es un proceso casual ni accidental, sino que se refiere a una falta de memoria voluntaria, a un desconocimiento y/o un

desinterés por los hechos ocurridos.

En El olvido está lleno de memoria, Edmundo Barbero, un actor en su tiempo muy famoso, vuelve a España de su exilio en Latinoamérica, tras la Guerra Civil. Su regreso, en 1980, se produce cuando nadie recuerda sus triunfos. Una joven periodista, Julia Arroyo, quiere recuperar al hombre y a su historia. El actor participa en la representación de La vida es sueño: quiere ser Segismundo pero solo consigue el papel de Clotaldo, y, mientras actúa, empieza a olvidar sus textos. El punto de inflexión no es que la gente haya olvidado al actor, sino que haya olvidado los acontecimientos que le llevaron al exilio, que no tenga interés en lo que pasó, o niegue su importancia y gravedad. El empresario teatral, Antolín Alvar, encarna a esas personas que se empeñaron en ocultar y olvidar los motivos del exilio del actor: "¿No te das cuenta de que más de media España nació cuando tú ya no estabas aquí? […] Mientras hacías turismo por el Olimpo del exilio, aquí ya estábamos en el borrón y cuenta nueva" (López Mozo, 2002: 25-26).

Este borrón y cuenta nueva, ese pacto del olvido encarnado en unos personajes anónimos viene de la mano de esa modernidad que se buscaba durante los años de la Transición. La obra se sitúa en los ochenta y en ese momento no hay por qué recordar asuntos anteriores. Hay que empezar de cero, sin memoria, sin pasado. Según el dramaturgo madrileño, la memoria histórica se está perdiendo en España desde hace unas décadas por razones políticas, sobre todo en el periodo de la llamada Transición, en el que los hechos relativos a la Guerra Civil y a la dictadura franquista cayeron en una especie de tácito "pacto de olvido" (Fox, 2004: 34-46).

Colmeiro analiza el tratamiento histórico de la Transición para lo que revisa la oscilación entre los intentos individuales por recobrar la memoria histórica y "las políticas oficiales de amnesia". Señala que, en la segunda mitad de los años setenta, existió un restablecimiento de la identidad individual y esto dio lugar a un comprensible aluvión de memorias, novelas autobiográficas, películas y documentales revisionistas.[151] Esa revisión fue breve: con el cambio generacional aparecieron la movida y la modernidad,

y la sociedad española recibió nuevas libertades, por lo que se desvinculó del pasado. A esa crisis de la memoria colectiva le siguió una etapa de descentralización causada por la aparición de recuerdos nacionalistas que han conducido a una suerte de memoria institucional, a la que en la actualidad se une un aumento del "consumo de nostalgia"[152]. En los últimos años ha surgido un interés público que reclama que se desentierre el pasado y esto ha dado lugar de nuevo a un buen número de narrativas que abordan este tema.

En teatro no encontramos, de forma tan evidente, estas oscilaciones de las que habla Colmeneiro en cuanto al número de obras, pero sí que es cierto que el segundo apartado, que circunscribimos al último lustro, coincide con este creciente interés por la revisión del pasado reciente. Nos referimos a aquellas obras en las que se recrean situaciones por todos conocidas: los personajes reinterpretan en las tablas los discursos que en su día pronunciaron los políticos. Es el caso, ya analizado en otro momento, de la obra Transición, de Plou y Salvatierra, en la que se incluye el inicio del texto de la dimisión de Adolfo Suárez[153], o de El encuentro, de Luis Felipe Blasco Vilches, donde aparece el comunicado que leyó Santiago Carrillo tras la legalización del PCE[154].

La utilización no de situaciones reales y de personajes por todos conocidos se une al uso de esos discursos, de esos textos que pasan a convertirse en textos dramáticos y en montajes teatrales. Llegamos, por tanto, al concepto de teatro documento, iniciado por el alemán Peter Weiss en los años sesenta, en el que temas políticos e históricos son tratados con una finalidad crítica y de denuncia, tomando como modelo el teatro político y de agitación de los años veinte. Quedan asimilados así el teatro documento y el teatro político, y es esta una senda que merece la pena explorar.

Como hemos visto, durante los últimos años, los análisis y las reflexiones sobre conceptos como la memoria histórica o la desmemoria colectiva han sido tratados por la sociedad y también han tenido su reflejo en las tablas[155]. No entramos a analizar si tras la utilización de un determinado texto por parte de un dramaturgo que lo reinterpreta en su pieza teatral, hay literatura y, por tanto, deja de ser documento. Entendemos que existen determinados

personajes, situaciones, discursos o frases que se han convertido en iconos transicionales, y de esos nos estamos ocupando aquí. Bien es cierto que muchas de estas obras parten de un documento, una materia real, y que esta, en muchos casos, se encuentra manipulada de manera que se utiliza para establecer un presupuesto ideológico. Se convierte así esa reinterpretación dramática en un instrumento de cambio político, en un productor de ideas y en un motor de cambio social (Vélez Sainz, 2017: 366 y 373).

Por otra parte, resulta muy interesante el apunte de José Antonio Sánchez cuando establece que "la teatralización de la resistencia política es una respuesta coherente a la espectacularización de la política global" (Sánchez, 2007: 295). Este concepto tiene mucho que ver con una frase del personaje de Suárez en la obra Transición: "No, a los políticos no nos gusta el teatro, nos recuerda demasiado a nuestra profesión". En cualquier caso, Sánchez reconoce la existencia de unos llamados activismos teatrales practicados por artistas de formación escénica o por ciudadanos y colectivos para quienes el teatro es un modo de aumentar la eficacia comunicativa de su acción política. Por último, en una de las más recientes revisiones panorámicas del teatro español actual (Pérez-Rasilla, 2016: 19-22) se señala como un rasgo llamativo: "la recuperación del teatro político". La causa de este rescate es precisamente la percepción, por parte de los dramaturgos, de una sociedad aquejada por la corrupción política, y de ahí que muchos hayan acentuado la orientación política de su teatro. Se analiza y ejemplifica la necesidad de que el teatro ha de adoptar un compromiso, bien a través de la reivindicación explícita, o bien referido al lugar que ocupa el individuo frente a los otros.

En el mes de febrero, en el suplemento cultural Babelia, Maribel Marín firmaba una crónica con el título "España ante el espejo" (2016) en la que resaltaba el hecho de que el mundo del teatro se sumase "al debate del cambio" con obras que retrataban la realidad, en un país que nunca había destacado por su tradición de "replicante escénico". Esa traslación de lo real, discursos o personajes a las tablas parece una cuestión de "madurez democrática" en sociedades que consideran el teatro como una parte de su desarrollo cultural. Aunque reconoce que en España había un teatro comprometido, este era escaso si se compara con el

de países como el Reino Unido, donde espectáculos sobre la casa real o los políticos de primera fila son habituales, o Alemania, donde han sido muchos los autores que han reflexionado sobre su pasado para comprender su presente. Marín dejaba entrever que, como ya hemos comentado, el compromiso teatral en España se había circunscrito a la lucha contra la dictadura y con su desaparición había desaparecido también cualquier tipo de réplica.

En este mismo reportaje se recogen las opiniones de algunos profesionales del sector. José Sanchis Sinisterra reflexiona sobre el teatro durante el franquismo: grupos y autores plantearon entonces una reflexión política que al llegar la Transición desapareció, parecía que el teatro quedaba dispensado de dicha tarea porque esta era asumida por la política. Los partidos no trabajaron en la reconstitución del tejido teatral, se priorizó el consumo, la europeización, la modernización. Se introdujeron reformas importantes como la creación de teatros públicos, pero se descuidó el contenido, la educación y la formación cívica: "Fueron los años del pensamiento único"[156].

Como representante de una generación posterior de dramaturgos, Alberto San Juan también participó en ese reportaje: "Después de muchos años de despolitización en todos los ámbitos de la sociedad, ha llegado el momento de volver a conectar con la realidad. Nuestra línea es clara: utilizar la ficción para atravesar el muro de ignorancia que hemos creado en España desde la Transición".

Como respuesta a aquella pregunta que Guillermo Heras había lanzado una década antes sobre términos como ética, compromiso, experimentación, cooperativa o autogestión, y siguiendo con una trayectoria profesional iniciada con la compañía Animalario, San Juan se involucra en el proyecto Teatro del Barrio, en Madrid. Se trata de una cooperativa que nace en 2013 y está integrada por trabajadores y usuarios, cuya asamblea de socios es el órgano soberano que decide las líneas fundamentales del proyecto. En la actualidad no solo cuenta con sus propias producciones: Autorretrato de un joven capitalista español, Ruz-Barcenas, Las guerras correctas o El Rey, sino que acoge a otras compañías que también se sitúan en estos mismos presupuestos críticos.

Gustrán habló del potencial comunicador que tiene la obra

Autorretrato de un joven capitalista español. No solo se fija en el contenido: la crítica a un discurso hegemónico sobre la Transición durante el Gobierno socialista, sino que apunta la movilización que consigue entre el público. La obra explica, aborda, entretiene y sobre todo persuade, y es la suma de estos aspectos lo más reseñable del trabajo de San Juan (Gustrán, 2015). A su vez, López Mozo, en su vertiente como teórico teatral, realizó un interesante recorrido por el teatro documento del último siglo, en el que cuestionaba, refiriéndose precisamente a la producción del Teatro del Barrio, que su actividad no se orientara a la utópica tarea de "despertar conciencias", como aseguran en su ideario, sino a "enriquecer las que ya están avivadas" (López Mozo, 2017: 39). Como en el caso de la CT, sus presupuestos se dirigen a un público que acude a ver sus montajes, o a leer sus páginas, convencido y sabedor de lo que va a ver y a leer, y es esto precisamente lo que puede plantear dudas sobre su eficacia.

Dentro de la tendencia a utilizar personajes públicos que recrean hechos reales o textos pertenecientes a discursos que en su día se pronunciaron, me parece interesante cotejar dos obras: El Rey, de Alberto San Juan, y Sofía, escrita y dirigida por Ignacio García May. Las dos utilizan a la pareja de monarcas eméritos como eje de sus textos. La primera se estrenó en noviembre de 2015 en el Teatro del Barrio, y sigue representándose; la segunda estuvo en cartel en el Teatro Español durante el mes de junio de 2016. El Rey es una obra con tres actores para más de 15 personajes; en Sofía, hay una única actriz y se desdobla en algún momento del espectáculo que se plantea como un monólogo y se define como un "palacio de la memoria". En ambas se establece un relato de la vida de estos dos personajes, desde la niñez, la relación con sus padres, e, incluso, se menciona también a los hijos. Mientras que en la primera los personajes que aparecen (Franco, Suárez o Felipe González) piden cuentas al monarca sobre alguna de las decisiones que tomó, quedando ellos mismos también retratados, en Sofía se parte de una introspección: se trata del retrato íntimo de una mujer que va más allá de la problemática española, que no entra en la historia oficial porque se ocupa de su propia historia.

Considero que estas dos visiones, no antagónicas y sí complementarias, representan el panorama teatral español como

reflejo de un mismo momento. Colmeiro, analizando la figura del fantasma en la narrativa y el cine, identifica una primera corriente que aborda la historia y que evita enfrentarse al statu quo. Este relato mantiene el discurso de la reconciliación sin disculpas ni rectificaciones, reforzando la nostalgia del pasado, y lo confronta al de algunos escritores y directores que, abordado ese mismo periodo, han utilizado tramas fragmentarias y menos realistas para reflejar los silencios y los vacíos del pasado. Siguiendo lo interesante de este presupuesto, si lo queremos aplicar al teatro, resulta excesivamente simplificador. En las obras analizadas hay demasiadas escalas de grises. Las dos últimas podrían ejemplificar a priori estas dos opciones: en Sofía no hay conflicto, y en El Rey, sí. Sofía no pide un posicionamiento por parte del público y El Rey busca una aquiescencia. En cualquier caso, la fragmentariedad se da en ambas y la visión nostálgica se mezcla con la revisión. Del mismo modo, se adelanta en ambas una escena no realista, ya que todavía no ha sucedido: la muerte y en entierro del monarca. En ambas funciona como pieza clave, principio y fin de las tramas, y otorga esa sensación de fantasmagoría e irrealidad, que ninguna de las dos obras mantienen durante el resto del montaje.

En el teatro de la Transición las visiones se multiplican y, como estamos viendo, el negativo no es siempre la representación fiel de la imagen. Así y junto a la primera vía del relato personal anónimo, la segunda de la reconstrucción de un determinado momento histórico, que puede encontrar esa doble perspectiva, introspección o denuncia, fotografía y negativo, hay una tercera vía compuesta por los subgéneros teatrales del vodevil y del musical.

El humor es una herramienta de reflexión, y del mismo modo que Chaplin no se tomó a broma a Hitler, tampoco 23F, la versión de Tejero se toma a broma el golpe de Estado. Esta obra se sitúa entre el sainete lírico y la parodia musical, y aprovecha lo que no se conoce sobre el intento de golpe de Estado para hacer comedia. En declaraciones a Carlos Prieto, Pepe Macías, coautor e intérprete, considera que 35 años después ha llegado el momento de poder hablar de ello. Todo empieza con un concurso en el que se trata de desvelar quién es el elefante blanco[157]. El asalto al bar del Congreso, los autobuses de segunda mano alquilados, un sueño lúbrico con Isabel la Católica y las conversaciones de Tejero con su

mujer humanizan a un personaje que al final de la obra solo puede producir ternura. Revisando los hechos, el protagonista parece ser el menos informado de todo lo que tuvo lugar aquel día, y la obra de teatro, plagada de rimas, transmite esa visión que se ha convertido en icónica, pero que, tras ser pasada por el filtro del humor, hace que nos preguntemos sí alguna vez fue real.

Por último, el vodevil La dimisión apareció como colofón a la novela Catalanes todos, de Javier Pérez Andújar (2014). Nunca ha sido representada y se trata de una "sátira sobre las circunstancias que desencadenaron la renuncia de Adolfo Suárez en enero de 1981"[158]. La metáfora de la Transición se refleja en ese despacho presidencial que se encuentra siempre en obras y que es el escenario en el que se desarrolla la acción y al que se alude constantemente. "Las obras son una cosa transitoria" dice Arias Salgado. "Las transiciones… que miedo me dan", contesta Suárez. Estas reformas se unen a la reflexión sobre el proceso de cambio que se está llevando a cabo en el país, y cuando reflexiona sobre su propia labor dice: "No he sido más que un presidente de transición". A lo que el personaje de Curro Jiménez le contesta con un lacónico: "Así que la transición era esto".

La utilización del discurso de dimisión y su proceso de creación podría funcionar como piedra angular de toda la obra, pero es tal la acumulación de personajes, situaciones y focos de atención, como en cualquier vodevil que se precie, que la revisión de este periodo queda como una foto movida de toda una época. La transición no se escribe aquí con mayúsculas, de hecho aparece como personaje representado por una simbólica bailarina de burlesque, y es ese el valor que encierra esta obra: la de frivolizar con y a los personajes que llevaron a cabo este paradigmático periodo histórico.

Conclusiones

Los años que ocupa la Transición están llenos de esas frases lapidarias que de vez en cuando alguien recupera y que en la

actualidad funcionan como un latiguillo que azota nuestra memoria. Termino este repaso como lo empezaba, con una frase de Alfonso Guerra que en este caso da título a una obra de teatro planteada en torno a dos generaciones de jóvenes en una familia española de izquierdas. Dos hermanos se reúnen en la casa familiar la noche en la que el PSOE gana las elecciones en 1982 y tienen que decidir qué hacer con su madre, quien, tras haber dedicado toda su vida a la causa comunista, parece haber perdido la cabeza. 40 años después, en un momento político inestable, los hijos de aquellos jóvenes se reúnen en aquella misma casa y revisan la validez de las antiguas ideologías. Examinan la Transición de la misma manera que lo hicieron algunos de los autores de la CT. La obra, que se estrenó en el Teatro del Barrio y permaneció en cartel durante el mes de mayo de 2016, se titula A España no la va a conocer ni la madre que la parió[159].

Para terminar, la obra CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española supone un conjunto de reflexiones que se realizaron para, una vez descrito el paradigma, establecer nuevas posibilidades de cultura y de realidad. Es cierto que a la cultura y a la política les viene bien, de vez en cuando, una sacudida, un cuestionamiento, y ese ha sido uno de los mayores logros del manifiesto. Pero el teatro, durante este tiempo, no lo ha necesitado. Creo que ha quedado demostrado que Guillém Martínez, editor de la obra, olvidó contactar con algún crítico teatral o dramaturgo y que, por tanto, su paradigmático relato quedó incompleto. El teatro ha encontrado en la Transición un periodo útil, lleno de olvidos y recuerdos, reales y metafóricos, en el que seguir rastreando y reinterpretando la memoria del país. Por supuesto, esto no se hace extensible a todo el teatro español de los últimos años, pero sí a una corriente lo suficientemente interesante como para romper la disciplina de partido, moverse y, por tanto, no salir en la foto.

BIBLIOGRAFÍA

Blasco Vilches

, Luis Felipe (2014): El encuentro [inédita].

Bueno

, Antonia (1995): Las doce noches de Carmela [inédita].

—

(2001): Tres hombres limpios, Universidad de Murcia, Murcia.

—

(2007): Éramos tan jóvenes, Universidad de Murcia, Murcia.

Colmeiro

, José (2011): "¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista" [en línea], 452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 4, pp. 17-34. Disponible en http://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_trad_es.pdf

Fox

, Manuela (2004): "La memoria histórica López Mozo", La Ratonera: Revista asturiana de teatro, 11, pp. 36-46.

Fox

, Manuela (2010): "La Trilogía de la Transición de Antonia Bueno: Memoria y compromiso en el teatro contemporáneo español", en M. González de Sande (ed.), La mujer en la literatura, la sociedad y la historia, Arcibel Editores, Sevilla, pp. 123-134.

Gustrán

, Carmina (2015): "Portrait of a young Spanish democracy on history, theatre and crisis", en International Conference Cultural Narratives of Crisis and Renewal, Newcastle University, 24-26, junio [texto facilitado por la autora, inédito].

González,

Ramón (2012): “La cultura de la Transición”, Letras libres, 23 de mayo, Disponible en http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-cultura-la-transicion

López Mozo

, Jerónimo ([2000] 2008): El arquitecto y el relojero, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccc1f6

— ([2000] 2008):

El olvido está lleno de memoria, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms467

—

(2017): “Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI”, en José Romera Castillo (ed.), El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI, Verbum, Madrid, pp. 23-41.

López Rejas,

J. (2015): “Crisis de los 40 en la democracia española”, El Cultural, 20 de noviembre [en línea]. Disponible en http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Crisisdelos40enlademocracia espanola/37269

Marín

, Maribel (2016): “España ante el espejo”, Babelia, 16 de febrero [en línea]. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/10/babelia/1455110299_924414.html

Martínez,

Guilem (ed.) (2012): CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española, Random House, Barcelona.

Méndez,

José (2005): Crónicas de la cultura en democracia [en línea], Ministerio de Cultura. Disponible en http://es.calameo.com/read/000075335fdfcc0b99d87

Naval

, María Ángeles (2016): “La crítica sentimental de la Transición”, en María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La transición sentimental Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor Libros, Madrid, pp. 91-116.

Pérez Andújar

, Jesús (2014): “La dimisión”, en Catalanes todos, Tusquets, Barcelona, pp. 245-334.

Pérez-Rasilla

, Ediado (2016): “Notas para un panorama del teatro español actual”, Cuadernos AISPI, Estudios de lenguas y literaturas hispánicas, 7, pp. 13-28.

Pérez Serrano

, Julio (2016): “Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico”, en María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La transición sentimental Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor, Madrid (pp. 65-89).

Prieto,

Carlos (2016): “El gran chiste del 23-F”, El Confidencial, 23 de febrero [en línea]. Disponible en http://blogs.elconfidencial.com/cultura/animales-de-compania/2016-02-23/el-gran-chiste-del-23-f_1156503/

Plou

, Alfonso y S

alvatierra

, Julio (2013a): Transición, Centro Dramático Nacional, Madrid.

Plou

, Alfonso y S

alvatierra

, Julio (2013b): “Transición”, Cuadernos Pedagógicos, 62, Centro Dramático Nacional. Disponible en http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/cuaderno-62-transicion.pdf

San Juan

, Alberto (2015): El Rey, Teatro del Barrio, Madrid.

Santamaría

, Sara (2015): “Novela, memoria y política. Crítica del concepto CT desde el estudio de la lucha por el significado del pasado”, Colloque international: Littératures et transitions democratiques. Études de cas. Casa de Velázquez 9.10.11, febrero [en prensa].

Sánchez

, José Antonio (2007): Prácticas de lo real en la escena contemporánea, Visor Libros, Madrid.

Sánchez

, Pablo (2012): “La Ceté, un cambio de gafas para observar 30 años de democracia”, Tecnokultura, 9(2), pp. 191-202.

Vélez-sainz

, Julio (2017): “En los alrededores del teatro documento: Animalario y Teatro del Barrio”, en José Romera Castillo (ed.), El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI, Verbum, Madrid, pp. 365-374.

Capítulo 8

Política y sexo en transición. La construcción de la normatividad sexual desde las nuevas narrativas cinematográficas

VÍCTOR MORA GASPAR

El año 1970 se presentó en España como el inicio de una década de cambios estructurales para el país. Lo que hoy conocemos como tardofranquismo se caracterizó, entre otras cosas, por un recrudecimiento legislativo represor. Las fuerzas de oposición al régimen, nacidas y desarrolladas en la clandestinidad, comenzaban a tener cada vez más presencia y actividad, y los poderes franquistas mostraban, como última resistencia a estas amenazas, su lado más coactivo y violento. La década de los setenta supuso un tránsito sociocultural y político, un puente de paso hacia un cambio de hegemonías que iba a construir y a asegurar las bases sobre las que la democracia se asentaría. Desde el campo de los estudios de género y sexualidades, resulta tremendamente interesante enfocar la atención en este marco temporal de nuestra historia reciente; y en este texto se mostrarán algunos ejemplos de las representaciones de las subjetividades sexo-genéricas no normativas en fuentes de la cultura popular. Estos rastros de representación pueden resultar especialmente reveladores a la hora de cuestionar precisamente ese cambio de hegemonías dado por supuesto y no sacado a debate hasta hace bien poco tiempo.

El presente trabajo pretende mirar críticamente tal proceso y, para ello, se ofrece un rastreo de las huellas de representación de las sexualidades llamadas “marginales” en la cultura popular, y en el discurso de construcción de tales identidades propuesto por esta época de cambios que, como veremos, debía tomar postura ante ellos. Partimos de la base de la sexualidad no normativa como “contrasexualidad”, abusando de la expresión de Preciado. Se propone este término por economía de lenguaje, y se entiende aquí

como un paraguas que engloba toda práctica sexual y toda expresión o performance de género y sexo que no encaje o no se adecúe a la idea normativa de sexualidad hegemónica (binaria, heterocentrada, reproductiva, etc.). Toda articulación que se salga fuera del marco sexual normativo se presenta y se lee como una contradicción de ese marco. Por tanto, la disidencia del discurso naturalizado de la sexualidad, expresada como identidad de género u orientación sexual, se considera contraria a la propia sexualidad, es decir, "contrasexual" (Preciado, 2011: 12). Vamos a ver una serie de representaciones de cuerpos y prácticas contrasexuales en ejemplos clave de producciones de cine comercial y a tratar de extraer conclusiones sobre el lugar concedido en el mapa de representaciones para tales cuerpos según este supuesto cambio de hegemonías. Después de décadas de una dictadura represora que, entre otras cuestiones, se caracterizó por filtrar el dispositivo del género por la óptica católica de manera esencialmente coactiva, necesariamente había de surgir una "nueva conciencia del cuerpo" (Ingenschay, 2000: 157). La representación del cuerpo "emancipado" se convertirá en un símbolo de la propia Transición. Sin embargo, cabe cuestionar hasta qué punto esa representación ciertamente novedosa puede leerse como una ruptura y un cambio de paradigma, o si, por el contrario, mantiene elementos de carácter continuista.

Fue en 1970 cuando se aprobó, tras años de trabajo al respecto, el texto del magistrado juez Sabater Tomás, y entró en vigor la ley sobre peligrosidad y rehabilitación social (en adelante: LPRS). Esta ley, como es sabido, comprendía una persecución y una condena sistemática de, entre otras figuras, aquellos que realizasen actos de homosexualidad. Desde la ciencia médica, psiquiátrica y penal se había establecido a lo largo de los años una ordenación condenatoria de toda sexualidad disidente de la heteronorma. Una estructura que legitimaba la condena social, el ostracismo y la persecución de homosexuales y personas trans: se contemplaba entonces a las mujeres transexuales como varones con alto grado de homosexualidad, y eran llamadas "invertidos con pechos" (Bedoya, 2012: 170), de modo que estos presos y presas sociales, además de sufrir una potencial y siempre posible privación de libertad, veían el desarrollo de sus vidas evidentemente condicionado a todos los niveles. El tipo de persecución o de pena era variable, y una

condena por homosexualidad podía oscilar entre los dos meses y los cuatro años, en función, entre otras cosas, de la clase social a la que perteneciese el acusado. A esta estructura hay que añadir que la producción de literatura científica franquista a propósito de la sexualidad proporcionó un sistema alineado con la reciente LPRS: los "invertidos" deberían ser sometidos a terapias de rehabilitación, a terapias "curativas" de su condición desviada para poder reinsertarse más adelante, tras cumplir su condena, en la sociedad (Mora, 2016: 167).

¿Qué ocurre con la cultura y con su producción de artefactos, narrativas y representaciones? ¿Se da verdaderamente un cambio de hegemonías y de estructuras políticas? Gregorio Morán nos dice en El precio de la Transición (2015: 220) que "una cultura no se reedifica solo como oposición a algo, pero debe afirmarse frente a algo". ¿En qué medida la producción cultural de los años de la Transición reflejó o, mejor, construyó una imagen de los cuerpos contrasexuales como símbolo de cambio frente a la represión de la dictadura? ¿Cómo afectó esto a la política y a los sujetos representados? Y, finalmente: ¿supuso realmente un cambio?

1970 también es el año en el que nace el primer activismo por la liberación homosexual en España, este pretendía, en primer lugar, la despenalización del colectivo. Ese mismo año, además, se estrena, tras mucho tiempo de dificultades, la que se convertirá en la película más taquillera del cine español hasta la década de los noventa: No desearás al vecino del quinto (Fernández, 1970). El inmediato éxito de esta película supuso la proliferación de narrativas culturales comerciales que explotaban la figura arquetípica del varón homosexual. La masculinidad hegemónica, vinculada de manera orgánica a la esfera política del franquismo, comenzó a cuestionarse mediante la difusión y la visibilidad de tal arquetipo (Mora, 2015: 339). Las denominadas comedias ibéricas solían sumar a su elenco de personajes el del "mariquita" para asegurar su éxito comercial. Estos films conocieron una creciente popularidad a lo largo de la década. Es interesante analizar que, como veremos, las películas que se produjeron entonces como respuesta a la comedia ibérica, propias del discurso de voluntad integradora para los varones homosexuales (como las de Eloy de la Iglesia), mostraron una figura normalizada (y, digamos,

“normativizada”) del varón homosexual (masculino, viril, discreto y de apariencia totalmente (hetero)normativa). Una integración “tolerable” que marcaba los límites de la representación de las identidades contrasexuales, y su nuevo margen de expresión en el mapa de lo visible en los albores de la democracia.

En primer lugar se debe recordar que la homosexualidad fue, como es sabido, una práctica considerada desviada durante el franquismo, un comportamiento que pasó por diversas fases en el ámbito jurídico, y cuya condición excluyente refería formal y moralmente al ámbito del género. El hombre homosexual era asociado a lo femenino y, por tanto, indefinible (o inincluible) como “hombre” en tanto categoría, por lo que quedaba así excluido de la construcción binaria del género. La representación en las narrativas de la cultura popular fue muy escasa durante la dictadura (que no inexistente), y la proliferación de las comedias ibéricas de la década de los setenta constituyó, por un lado, una imposición popular y estable de la figura en el imaginario, y, por otro, una solución al problema del binarismo, en tanto que elaboró un “tercer lugar” para el varón homosexual. Es decir: se aclara que el “mariquita” no es hombre ni mujer: es una “tercera cosa” (es interesante la popularización del término “tercer sexo” o “tercer género”, que funcionó como un todo simbólico contrahegemónico donde cabía cualquier cuerpo no normativo).

Antes de continuar, es adecuado aclarar que cuando se habla aquí de identidad, en términos de construcción, sus límites de desarrollo se ubican dentro del concepto de cultura. Esta se dibuja como un espacio simbólico estable, como un continente normativo que comprende y configura la relación social. De tal manera, las entidades que soportan los significados de cultura e identidad resultan interrelacionadas también para definir la subjetividad. El lado subjetivo se desarrolla desde y dentro de esa cultura, por asociación, distinción o contraste con el resto de actores y factores (Giménez, 2005: 3). Este dibujo no parece en principio problemático, ni siquiera cuestionable, para aquellas subjetividades que efectivamente se identifiquen con esos rasgos distintivos, estables y seguros del sistema cultural, que proporciona además las herramientas para la integración y el desarrollo naturalizado; pero ¿qué ocurre cuando no es así? Es interesante preguntarse por el

proceso equivalente a propósito de un lado subjetivo que, a la hora de definirse en esa asociación, distinción y contraste, cae en el lado opositivo del esquema y no se encuentra en el "nosotros" sino en el "otros". La observación de los casos nos hablará del posible impacto en la identidad individual, así como del efecto de derrame en el imaginario colectivo. Por otro lado, el cine, como soporte que recoge y transmite el discurso hegemónico en el ejercicio de comunicación que supone, configura a las subjetividades en tanto se identifican por afinidad o contraste con la realidad mostrada. Se entiende aquí, por tanto, el cine (comercial, en este caso) como un elemento social ritual, una fuente iconográfica que genera significados precisos y administra los deseos y los deberes. Es ejemplo de imitación y representación, porque como proceso comunicativo y, en su caso, elemento propagandístico genera las incertidumbres y también proporciona las soluciones. En otras palabras: el cine no proporciona lo que el mundo es, pero nos dice lo que el mundo debe ser, y dada esta cuestión cabe preguntarse si, en cierto modo, no construimos nuestra percepción del mundo a través de lo dado, es decir, a través de lo representado.

A la hora de enfrentarnos al estudio del pasado, las manifestaciones culturales suponen una fuente documental muy interesante en tanto refieren a comportamientos sociales y dibujo de mapa moral. La creación, como vehículo de transmisión de los sistemas (ya sea en concordancia u oposición), constituye un reflejo oficial o no del discurso y del impacto que produce, y permite un acercamiento poliédrico a la cotidianidad de lo pretérito. En este sentido, estudiar el soporte cinematográfico es interesante por dos cuestiones: la primera es por su lenguaje constitutivo (el visual), ya que el lenguaje de las imágenes está destinado, en potencia, a todo el mundo (Sontag, 2010: 24); y la segunda, porque el cine, como expresión cultural masiva que recoge, transmite y a la vez construye el imaginario, acentúa y refuerza el proceso de "simultaneidad" (Anderson, 1993: 47); proceso asociado al tiempo y al espacio, fundamental para la construcción del nacionalismo, de la identidad colectiva y que, junto con la creación de un tipo específico de subjetividad que habita ese lugar creado, constituye la base de lo que Anderson llama "comunidades imaginadas".

Lo que refleja la narración de la imagen en movimiento capturada

en cada época se vertebra en una relación directa con los condicionantes de producción institucionales y con los modos de vida materiales, reales e individuales de cada profesional que los realiza, y también, evidentemente, del público que los consume después. Partimos de la base de que las películas de ficción populares, modelo cinematográfico que nos ocupa aquí, constituyen un soporte de discurso, voluntaria e involuntariamente, y un análisis adecuado las convierte en un documento histórico, según un régimen de historicidad que alude a los usos, los modos, las costumbres, las ideas y los valores de la sociedad del siglo XX (Huguet, 1999: 376). Las películas cinematográficas, en palabras de Román Gubern, por su estructura y su dimensión iconográfica, constituyen imitaciones involuntarias de los flujos de la memoria individual humana (Gubern, 1996: 10), y, a través de un canal vehicular de doble dirección, recogen y transmiten el imaginario colectivo. Por tanto, estamos ante un ejercicio de memoria que trata de vincular el reflejo y la construcción del imaginario a través del cine con la realidad histórica del momento al que pertenecen.

Entre el cine y la sociedad existe una relación que fluye en ambos sentidos, y durante el franquismo, como sabemos, la producción cinematográfica estuvo sometida a un férreo control estatal de carácter parternalista mediante el complejo organismo de la censura, lo que nos proporciona información directa sobre su intención discursiva (algo que fue cambiando en función de las propias necesidades políticas y administrativas del régimen), pero también constituye un reflejo involuntario de la adscripción particular al conjunto de valores impuesto por el totalitarismo nacionalcatólico, o lo que es lo mismo, la reacción personal de obediencia o rebeldía ante el sistema obligatorio. Dicho lo cual, a la vista de las tensiones políticas y socioculturales que enmarcaron la España de los setenta, un nuevo modelo de narrativas y representaciones se hacía necesario, así como una nueva producción iconográfica que se posicionara como discurso cultural frente a los problemas que la nueva sociedad estaba planteando.

Como se ha indicado brevemente más arriba, las representaciones en lo que refiere a los cuerpos contrasexuales, y siempre desde las narrativas cinematográficas populares, hubo dos modelos antagónicos que pasan a representar el cambio de discurso, el

cambio de posicionamiento hegemónico respecto de la sexualidad no normativa: en primer lugar, el modelo que podemos encontrar en la producción discursiva de las comedias ibéricas y de las películas de fantaterror; y en segundo lugar, el llamado cine pedagógico. Un estudio fundamental y muy interesante sobre la representación de tales cuerpos y sexos en el cine de la Transición lo constituye el volumen de Alejandro Melero Placeres Ocultos (2010). Esta obra se centra especialmente en las manifestaciones culturales que vamos a ver aquí; las que corresponden, como se ha dicho, a segmentos de la cultura popular. Y se utiliza aquí "popular" no solo como el producto cultural para el consumo masivo realizado desde la industria (audiovisual, en este caso), sino como aquel producto al que se tiene un acceso más fácil (como en las cintas fantaterror o serie B, que no son comparables a las realizadas por estudios para un consumo mainstream, pero sí comparten la facilidad de acceso al visionado de las mismas por parte de una gran número de espectadores). Lo cual no quiere decir, evidentemente, que no hubiera cine underground (y cine clandestino) que abordase este tipo de representaciones[160]. Un tipo de cine que, evidentemente, tiene muchísimo interés y un significado muy diferente como fuente de información que el que nos puede ofrecer una película popular. El cine popular, por su alcance y difusión, derrama su contenido en el imaginario colectivo, ya sea para que el espectador se identifique o no, para que se posicione a favor o en contra del discurso ideológico que toda obra cultural plantea. Toda ficción, como nos indicó Barrachina (1995: 148), "es portadora de una ideología y el espectador, al responderse sobre las preguntas de las películas (concuerde o no con las tesis de los autores del film), directa o indirectamente es influenciado (aunque solo sea por haberse planteado el tema)".

En definitiva, el cine, además de operar como estructurante de la colectividad social, es susceptible de convertirse en un indicador informativo y/o una especie de símbolo de la época en la que se rueda, exhibe y difunde, ya sea porque alcanza cotas especiales o dignas de mención en listas o estadísticas ("los más vendidos", "la más vista", como es el caso de las comedias ibéricas o el fantaterror), o ya sea porque se escoge deliberadamente como obra canónica por su contenido ideológico para representar los valores de un periodo (como es el caso del cine pedagógico).

La comedia ibérica se caracteriza por sus argumentos sencillos y su estructura de vodevil. Son comedias ligeras donde se ahonda en los estereotipos y se abusa de un erotismo suave como reclamo. La promesa de exhibición de algunas partes del cuerpo (femenino, claro) se convertían en la mayor potencialidad de venta de este tipo de films. Estas películas se convierten en un éxito debido a la laxitud de la censura en estos años, y el conocido "destape" se convirtió en el denominador común de este tipo de películas y en un filón comercial. La producción de comedias populares alcanza, en número, uno de los récords de producción del mundo en la España de los años setenta.

Además de la ya mencionada No desearás al vecino del quinto, resulta destacable la comedia ibérica titulada Haz la loca… no la guerra (José Truchado, 1976). Una película que muestra la vida de una joven cantante que comienza a triunfar (debut, por cierto, de Lolita Flores) y que se enamora de un pintor. Para que la madre de dicha joven autorice sus visitas, este ha de hacerse pasar por homosexual, pues así no supone una amenaza sexual (un argumento bastante recurrente en las comedias ibéricas). Este entorno se completa con un grupo de homosexuales que conviven también con la joven y con su madre. Lo interesante de esta película es la representación estereotipada de los "mariquitas", y su salida de la prisión. Se comenta desde el principio, aunque someramente, que está a punto de aprobarse el indulto para las personas homosexuales, y este grupo de afeminados muestra diferentes reacciones ante tal noticia. No están de acuerdo, en general, porque en la cárcel están "muy bien", con comida y cama, y "muy entretenidas" con sus quehaceres diarios. Al salir (a pesar de mostrarse reticentes), se encuentran con los amigos que han venido a buscarlos y se funden en un gran abrazo a cámara lenta que se soluciona narrativamente con una explosión de plumas que los envuelve. Al margen de los detalles cómicos que se utilizan, la representación del estereotipo en esta película es interesante porque además de mostrar las características usuales[161], añade el tópico de la delincuencia. Los varones homosexuales son siempre representados como afeminados, como eunucos (es decir, entre ellos se relacionan pero no tienen sexo ni se dibujan como sujetos de deseo), y, en su caso, como enfermos. No presentan síntomas de enfermedad física (obviamente), pero sí está presente a veces en las

propias líneas de guion de los personajes “mariquitas” a la que se refieren como “mi problema”, “mis cosas” (que suele ir acompañado de “¿Qué le voy a hacer si soy así?”), mientras señalan su propia cabeza o su indumentaria con actitud entre burlesca y resignada. A este compendio de características estereotípicas hay que sumar, en Haz la loca… no la guerra, como se ha indicado, la delincuencia. Como acompañamiento del argumento cómico del film, el grupo de “mariquitas” que ha salido de prisión no puede hacer otra cosa que delinquir, crear estafas (a cada cual más pintoresca, evidentemente) para obtener dinero y, casi como una solución de destino incuestionable, volver a prisión. La delincuencia asociada a la homosexualidad masculina constituía una de las creencias generales a propósito de esta identidad. En otros films, como Fraude matrimonial (Ignacio F. Iquino, 1977), se trata esta misma inevitabilidad desde el género dramático. En la propia carátula del film, como reclamo sensacionalista, se asegura: “¡La homosexualidad le llevó al asesinato!”.

La identidad contrasexual se asociaba a la perversión y a la desviación, y estos términos suponían una quiebra del orden público. Este tipo de diversidades se comprendían como una amenaza y así eran representadas. La idea de la amenaza sentaba sus bases sobre la idea del contagio (o, ya en los setenta, del proselitismo), y se vinculaba mediante leyes como la LPRS con el crimen de manera indisoluble. Esta unión discursiva se difundía mediante los artefactos de la cultura popular, y así lo vemos en cintas como las mencionadas: films cuyos argumentos sostenían, de manera cómica o dramática, la idea de vínculo necesario entre homosexualidad y delincuencia.

En las comedias ibéricas aparecían a veces mujeres cisgénero interpretando a mujeres transexuales, y haciendo algún chiste sobre su operación o sobre su transición, pero su presencia no es demasiado considerable. A la hora de hablar sobre transexualidad (femenina, siempre), es interesante recurrir al cine pedagógico, cuyo máximo exponente sobre esta cuestión es, sin duda, Cambio de sexo (Vicente Aranda, 1977), película en la que una jovencísima Victoria Abril interpreta a una muchacha transexual. El argumento sobre el que el film está construido, así como la sinopsis a la hora de venderlo y la prensa que en la época se hizo eco de él, se levanta

sobre la base argumental del “cuerpo equivocado”. Sobre transexualidad, transgénero y travestismo aún queda, desde luego, mucha reflexión crítica cultural por hacer, y esta misma definición y clasificación binaria es una de las principales críticas pendientes. Argumentos como el “cuerpo equivocado”, la “mujer atrapada en un cuerpo de hombre”, etc. son elementos discursivos utilizados para hacer entendibles las historias de las personas trans a las personas cis. Sin embargo son argumentos que alimentan la estigmatización de los cuerpos trans, y por demás, su consabida patologización, algo que entronca y alimenta la herencia de la literatura jurídica y médica franquista que consideran al cuerpo contrasexual, en general, un cuerpo enfermo o, cuando menos, erróneo. En esta película pedagógica (de gran difusión, incluso, en las cadenas de televisión pública en las décadas siguientes a la instauración de la democracia) y de marcados ademanes sensacionalistas, se utiliza el argumento del cuerpo equivocado y se proporciona una solución de transición con un final concreto (la cirugía) para considerar el “cambio de sexo” como completo en tanto adscrito al género (entendido como binario absoluto, y mujer en este caso). Siempre que haya una genitalidad entendible y clara, que se corresponda con la performance de género que el sujeto ejecuta, se comprende el cuerpo trans; y de ahí que muchas líneas de guion de estos personajes en este tipo de narrativas sea “Aún no soy una mujer”. Esta visión del cuerpo trans por parte del cine pedagógico sirvió como una solidificación del sistema binario que “permitía” la existencia de cuerpos trans si (y solo si) seguían el camino de la cirugía genital: solo así serían consideradas personas completas en tanto adscritas a un género normativo entendible. Por tanto, el cine pedagógico popular, en cuanto a la representación de los cuerpos trans se adscribe por una parte a la muestra exclusiva de la mujer trans, y, por otra, fortalece el binarismo como sistema de lectura del género.

Para hablar de mujeres homosexuales resulta tremendamente interesante contemplar otro tipo de películas populares, las de género fantaterror. Este es el nombre con el que se conoce la producción de películas de género fantástico y terror que se produce en España en los sesenta y setenta. Son películas de bajo presupuesto proyectadas al mercado internacional, generalmente coproducciones que se suelen rodar en inglés o en francés (aunque

la mayor parte del equipo sea español y se rueden en España), y son luego dobladas al castellano (Melero, 2010: 53). Son películas de mucho éxito, aunque son exhibidas en salas especiales. No están en el circuito comercial regular en cuanto al número de proyecciones y horario, ni gozan de promoción en prensa, pero sí son de gran alcance, puesto que eran de muy fácil acceso en sesiones para adultos. El fantaterror tiene tanto éxito que se crea su propio star-system, y es también una de las producciones de tipo B más reconocidas del mundo, con figuras como Paul Naschy o Jesús Franco (o Jess Franco, con más de 300 películas en su carrera).

De la misma manera que la producción de comedias ibéricas, de forma incidental, generó un espacio de visibilidad en el discurso cultural para los varones homosexuales (aunque fuera un espacio de representación negativo), el fantaterror generó un espacio de similar impacto para las lesbianas mediante la producción de escenas de erotismo entre mujeres. Evidentemente, al igual que con la representación del "mariquita" en las comedias ibéricas, las vampiras lesbianas en el terror de serie B se creaban pensando en el potencial espectador varón heterosexual (para que se riera en el primer caso y se excitara en el segundo). Sin embargo, y aunque fuera incidentalmente, ese espacio iconográfico se genera, y, por tanto, el régimen de lo visible de la Transición se amplía con el erotismo lesbiano. Y, como se ha indicado, a través generalmente de la figura de la vampira se creaban tramas e imágenes que mostraban a mujeres como sujetos de deseo, erotizadas y sintiendo placer sexual en relaciones con otras mujeres. La mujer visible como sujeto deseante y con voluntad sexual era, en sí mismo, algo bastante novedoso; y, de hecho, una buena parte de la estrategia de despolitización de las mujeres (en general, y las homosexuales, en este caso) era su fomentada invisibilización y la insistencia en la misma, lo cual no quiere decir, evidentemente, que fuera cierta. Las lesbianas visibles lo eran tanto como los varones homosexuales visibles, así como las personas trans. Los textos de la época y, también, algunas de las investigaciones realizadas con posterioridad, han seguido insistiendo en esta idea de la invisibilidad lésbica; cuando lo que consigue esta hipótesis argumental es, más bien, reproducir las lógicas misóginas sobre las que se estructuró la producción sociocultural franquista.

Frente a este tipo de producciones, como se ha indicado más arriba, se pretende elaborar un discurso desde una nueva cinematografía. La sexualidad era una de las cuestiones sobre las que la dictadura había impuesto mayores restricciones y controles, de modo que había que regular un nuevo discurso acorde a los nuevos estatutos de libertad democrática. El hecho de que haya un cambio de hegemonías socioculturales y políticas, que, por ejemplo, despenalicen determinadas prácticas, no quiere decir que se elimine toda normatividad al respecto de los cuerpos y los géneros; muy lejos de eso, el nuevo discurso cultural propone una nueva ordenación de los cuerpos contrasexuales y para ello, tal y como hemos visto con el ejemplo de Cambio de sexo y el camino entendible y perfilado para las mujeres trans, se producirá un cine pedagógico de temática homosexual que servirá como significante de la nueva forma (progresista y democrática) de entender y construir a los (varones) homosexuales. Hay dos muestras muy conocidas de este, llamado, cine pedagógico, dos películas del director Eloy de la Iglesia que constituyen un ejemplo claro de este nuevo modelo de representación: Los placeres ocultos (Eloy de la Iglesia, 1977) y El Diputado (Eloy de la Iglesia, 1978). En ambos casos el varón homosexual es esencialmente masculino, es decir, presenta una ausencia total de afeminamiento. En los guiones se destaca esta actitud como algo reseñable y como una revelación de verdad. Los homosexuales “en realidad somos así”, es decir, viriles o, más bien, “como un hombre normal”. Esta narrativa de la normalidad (la normalización) también pasa por vincular a estos personajes con determinados cargos laborales; son políticos, banqueros, empresarios, etc. Ocupan lugares de clase media alta y “son como usted”; a lo que se suma la narrativa generalizada del sufrimiento como estrategia de integración por lástima. Los homosexuales han sufrido por ser como son (la biografía del sufrimiento o la victimización se emplean como táctica para que el público potencial empatice con el monstruo), y merecen protección y “tolerancia”. Sin embargo, la representación de la homosexualidad (masculina, siempre) de estas películas deja un espacio de desarrollo limitado y muy condicionado.

Es interesante reflexionar sobre el mapa de representaciones que ofrecen estas películas y el marco de acción que nos deja este supuesto cambio de hegemonías. Como hemos visto, ofrece, para los

varones homosexuales, un margen de relativa existencia en libertad, condicionada por aspectos que han de sacrificar, como el afeminamiento y, en gran medida, la muestra y manifestación del deseo (ya que parece quedar reducida a la prostitución, estigma visiblemente asociado a la delincuencia y a la perversión de menores). Durante los últimos años de la década de los setenta se generó una amplia producción de películas de temática homosexual con interés didáctico, es decir, encaminadas a una humanización del monstruo que debía pasar obligatoriamente por un infierno personal para ser aceptado por la comunidad "normal". La estética de la victimización, la pena y la absoluta falta de amenaza política comenzaron a ser más populares en este tipo de cine y se sumaron al proceso de invisibilización de determinados cuerpos contrasexuales en favor de la hipervisibilización de otros. Y la representación de esos otros se dará, siempre, dentro de un sistema controlado a nivel normativo y perfectamente entendible e inofensivo para el sistema sexo-genéro.

Será el cineasta Pedro Almodóvar quien inaugure la década de los ochenta del siglo XX con una forma distinta de representar la contrasexualidad en la cinematografía española: definitivamente exenta de culpabilidad, soledad o castigo; por más que sea ciertamente criticable la situación de marginalidad constante de la mayoría de sus personajes, algo que, de hecho, perpetúa y reproduce también estereotipos asociados a la imagen de subordinación y ostracismo de las contrasexualidades. Su cine pronto fue institucionalizado, además, como marca España, y exportado casi desde el inicio a festivales internacionales. Parece que el ejercicio del sistema de valores sexo-genérico, para sobrevivir al tiempo, se traduce más bien en ampliación y no tanto en cambio, de tal manera que encontramos una estela, a través de los años, en la que los nuevos significados se superponen y cohabitan el espacio discursivo con los patrones pasados, todavía vivos y presentes. Estudiar los casos que han representado a lo largo de un periodo de supuesto cambio de hegemonías una característica identitaria proscrita, como las condiciones de vida social y desarrollo íntimo de los cuerpos contrasexuales, es interesante porque pone de manifiesto la multitud de factores sociales, culturales y políticos que han condicionado dicho proceso de construcción. Y eso es, quizás, lo relevante: la certeza de proceso y la certeza de construcción.

Quizás el verdadero problema es lo que entendemos por identidad, y no solo por la necesidad (¿creada?) de definir y definirnos por oposición, sino por implicar en esa relación social una jerarquía de significados. Incluso en una etapa como esta, de supuesta ruptura y cambio de hegemonías, parece que hubo determinados valores que fueron, más bien, revestidos de una capa ciertamente similar a la anterior. El binarismo no se entendió como elemento susceptible de crítica en la Transición, o, al menos, no desde los discursos contemporizadores de normalización de los aspectos del género y del sexo que necesitaban revisión. Asociar valores negativos o positivos y modos de ser a cuestiones como el género, el deseo o el sexo biológico se presenta como un ejercicio sistemático en nuestro modo de conocer el mundo y de relacionarnos en sociedad. Hablamos, por tanto, de biopolítica. Y como seres biopolíticos, cabría preguntarnos qué hay de natural en nuestros modos, y qué hay de construido. Porque más allá de lo evidentemente pernicioso de definir mediante prejuicios la otredad, lo que podemos extraer como conclusión de este trabajo es la pregunta sobre cómo y en qué medida lo representado (lo establecido en el mapa de lo visible) nos limita en tanto define, para bien y para mal, el contexto en que vivimos. Y respecto al debate público del contexto de la Transición y la incipiente democracia en España, es interesante destacar que, como hemos visto, las representaciones de la contrasexualidad en las narrativas visuales populares supusieron desde luego una apertura en el imaginario colectivo para nuevas realidades, pero sostuvieron por otro lado un carácter esencialmente continuista para cuestiones como el binarismo y la jerarquía en el sistema sexo-genérico. A la hora de afrontar investigaciones sobre el tema del género como sistema de opresión social y sobre el lugar que este ocupó en el contexto que hemos estudiado, es frecuente encontrar argumentos que lo relegan a un segundo plano. Fue Alberto Mira quien nos recordó, en su muy interesante ensayo sobre masculinidades en la Transición (2015), que las nuevas narrativas populares dibujaron una tendencia que iría poco a poco desvinculándose de la posible ruptura respecto al género y caerían, como se ha indicado más arriba, en un carácter ciertamente continuista: “En lugar de representar estos desafíos […] el cine español avanzó en la dirección de representar y defender las identidades como fijas y estables. […] Los temas de sexo e identidad de género se tratan convencionalmente, siguiendo una

lógica patriarcal, y la atención se centraría en la opresión política" (p. 153).

BILBIOGRAFÍA

Anderson,

Benedict (1993): Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, Fondo de Cultura Económica, México.

Barrachina,

Carles (1995): "El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo", Revista Film Historia, V(2-3), Barcelona, pp. 147-208.

Bedoya,

Víctor (2012): "El franquismo contra las transexuales: expedientes policiales y judiciales", en Raquel Osborne (ed.), Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980, Fundamentos, Madrid, pp. 165-173.

Berzosa,

Alberto (2014): Homoherejías fílmicas: Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta, Brumaria, Madrid.

Giménez,

Gilberto (2005): La cultura como identidad y la identidad como cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, México, pp. 1-27.

Gubern,

Román (1996): "Cine, memoria personal y memoria colectiva", en

Josep R. Guzmán y Joan M. Verdegal (eds.), Memòria, escriptura i imatge, 5, Universitat Jaume I, pp. 9-15.

Huguet,

Montserrat (1999): “Historia y ficción cinematográfica”, Cuadernos de Historia Contemporánea, 21, pp. 375-389.

Ingenschay,

Dieter (2000): “Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición”, en Joan Ramón Resina (ed.), Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy, Rodopi, Ámsterdam. pp. 157-191.

Iquino

, Ignacio F. (1977): Fraude matrimonial, IFI Producciones, España.

Melero,

Alejandro (2010): Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición, Notorius, Madrid.

Mira,

Alberto (2015): “La pastoral queer: homoerotismos rurales en el cine de la Transición”, en Rafael Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (eds.), Las masculinidades en la Transición, Egales, Madrid-Barcelona, pp. 137-155.

Mora Gaspar,

Víctor (2015): “La popularización del arquetipo del homosexual en las comedias cinematográficas del tardofranquismo”, Dossiers Feministes, 20, pp. 337-351.

—

(2016): Al margen de la naturaleza. La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas,

Debate, Madrid.

Morán,

Gregorio (2015): El precio de la Transición, Akal, Madrid.

Preciado,

Paul B

.

(2011): Manifiesto Contrasexual, Anagrama, Barcelona.

Sontag,

Susan (2010): Ante el dolor de los demás, Random House, Barcelona.

FILMOGRAFÍA

Aranda

, Vicente (1977): Cambio de sexo, Impala/Morgana Films, España.

De la Iglesia

, Eloy (1977): Los placeres ocultos, Alborada P. C., España.

—

(1978): El diputado, Figaro Films/Producciones UFESA, España.

Fernández

, Ramón (1970): No desearás al vecino del quinto, Ízaro Films/ Atlántida Films/Fida Cinematrográfica, España.

Iquino

, Ignacio F. (1977): Fraude matrimonial, IFI Producción, España.

Truchado

, José (1976): Haz la loca… no la guerra, Plata Films SA/ Producciones Grégor SA, España.

Capítulo 9

La transición a la democracia en el cine español reciente: La isla mínima (2014), de Alberto Rodríguez

CHRISTELLE COLIN

"Es habitual entre la gente de mi generación volver la vista atrás con nostalgia, constatar que los setenta fueron un momento muy especial, reivindicar en mayor o menor grado lo que entonces hicimos… y concluir que algo debió de fallar en algún momento porque luego las cosas no han salido exactamente como esperábamos. No es que individualmente nos haya ido mal, ocurre más bien que tenemos la sensación de habernos quedado cortos. Parece que lo que fue posible en los setenta e incluso durante buena parte de los ochenta se hubiera diluido, esfumado o transmutado en una especie de sucedáneo de menor valor."

José Luis Trasobares

Esta cita de Trasobares (2007: 174) sin duda pone de relieve, aparte de la necesidad de una mirada retrospectiva sobre la transición a la democracia, la mirada crítica que ofrece el siglo XXI sobre este acontecimiento, cuarenta años después de los hechos. Si para muchos la Transición "es mucho más que la construcción de una democracia en España; es el fundamento mismo del régimen democrático, el mito fundacional sobre el que se ha construido" (André-Bazzana, 2006: 325), también ha sido objeto de profundos debates que ponen en evidencia las múltiples interpretaciones de este periodo histórico. Con estas nuevas lecturas del acontecimiento presentes en todo tipo de formas de ficción y de ensayo científico o histórico, la visión arquetípica de una transición modélica, aun ampliamente aceptada y difundida por los ámbitos oficiales, parece difícil de defender hoy en día sobre todo entre las nuevas generaciones que presentan el acontecimiento como problema (Baby, 2012), y, a veces, como causa de los males del presente

(Molinero, 2006). Para estas nuevas generaciones, la ocultación de un pasado traumático, de sus consecuencias y de la permanencia de sus injusticias tiene un límite y, en este caso, ha sido la incorporación de una nueva generación, la de los nietos a la vida pública. Una nueva generación necesita contrastar el relato heredado, ponerlo a prueba, cuestionarlo antes de decidir si lo adopta o si necesita elaborar uno nuevo. La llegada a la vida pública de los nietos de quienes vivieron o murieron en la guerra de 1936 ha conllevado una ruptura en el relato dominante acerca de la Segunda República, de la dictadura del general Franco y del proceso de recuperación de la democracia tras su muerte. El debate sobre la relación del presente con nuestro pasado "ha desatado la versión oficial de lo ocurrido en los años posteriores a la muerte del dictador" (Monedero, 2011: 15). Los nudos del franquismo no podían durar siempre.

Dentro de este contexto, La isla mínima (2014), de Alberto Rodríguez[162], constituye una de las últimas propuestas cinematográficas[163] sobre este periodo histórico que fue un tema muy tratado en la cinematografía española en distintos periodos claves (Trenzado Romero, 1999). El interés de esta película, que narra la historia de dos policías completamente opuestos que investigan el asesinato de dos adolescentes en un pueblo andaluz, radica en el hecho de que el mensaje que contiene parece constituir una ruptura frente a los grandes relatos televisivos (entre otros Cuéntame, serie que comienza en 2001, o 20N los últimos días de Franco, de 2008) o cinematográficos (23F: la película, 2011)[164] realizados sobre la Transición en el comienzo del nuevo milenio, al alejarse de un tipo de relato que proponía una visión mitificada del proceso o que enaltecía a sus grandes artífices. Nuestra tesis es que La isla mínima propone una visión matizada de la Transición, una interpretación que se distanciaba en parte del discurso hegemónico, en un momento en el que España está cuestionando el modelo de Estado (nos referimos a las protestas prodemocráticas del 15M)[165], sin integrarse, sin embargo, en el conjunto de los discursos más críticos. El presente texto tratará de analizar cómo esta ficción del cine español reciente constituye una reflexión sobre las contradicciones de un proceso transicional que surgen, según el análisis del director, de la persistencia del pasado franquista en el presente de los años ochenta. No obstante, a pesar de estas

contradicciones temporales e ideológicas, la historia parece evolucionar hacia la superación de las oposiciones (la de los policías y, por extensión, la de los españoles). Al evocar la dificultad de este proceso, Alberto Rodríguez propone, en 2014, una visión levemente crítica del mito de la Transición, pero al insistir también en la aparente superación de las oposiciones vuelve a reactivar la idea clave de consenso, idea fundamental en la elaboración de dicho mito. Esta aparente incoherencia, presente en la película, parece reflejar cierta dificultad a la hora de reescribir el contenido de la Transición, y, de hecho, será lícito preguntarnos hasta qué punto se lleva a cabo una reinterpretación del hecho histórico[166] o si no se insiste más bien en un tipo de renovación narrativa y discursiva. En efecto, el proceso de reescritura parece llevarse a cabo sobre todo en el plano formal, en la medida en que Rodríguez usa el modelo genérico del cine negro (con la clásica alianza de dos protagonistas contrastados o una tensión inherente al thriller, por ejemplo) para narrar la historia y reflexionar sobre el contexto, produciendo un género híbrido donde la estética negra de la película sirve para la búsqueda del pasado histórico.

¿Una ficción contextualizada sobre la reforma política?

Es legítimo afirmar, en primer lugar y basándonos en el estudio de los indicios referenciales[167], que La isla mínima es una ficción contextualizada[168]. La historia está ambientada en la España posfranquista al comienzo de los años ochenta, contexto que constituye el telón de fondo de la película, pero también el punto de partida de una reflexión sobre la Transición y sus contradicciones.

Tras las vistas aéreas sobre las marismas del Guadalquivir, que permiten crear un ambiente a la vez estético e inquietante, la película empieza con una indicación en sobreimpresión que sitúa la acción en septiembre de 1980. A partir de este plano de situación, la voluntad de anclar la acción en lo referencial y el efecto de

realidad se desprenden, a lo largo de la película, del decorado (coches, interiores, ropa de los personajes) o del trabajo sobre la imagen, sobre todo sobre los colores envejecidos. Por otra parte, también al principio de la película, la inserción de imágenes de archivo refuerza este anclaje contextual a la vez que constituye una primera interpretación de la Transición. La escena de la llegada de los inspectores a la pensión permite introducir varias imágenes de un informativo o de algún reportaje que remiten a dos manifestaciones: una profranquista y otra laboral. Si las imágenes de archivo refuerzan la verosimilitud de la diégesis al envolver la narración cinematográfica en un contexto, introducen también una idea esencial, desarrollada después en la mayor parte de la película: la Transición es un periodo de expresión de ideas distintas, donde conviven y también chocan los planteamientos del tardofranquismo con sus restos represivos e ideológicos e ideas de la joven democracia sintetizada aquí a través de la movilización laboral y social. La primera parte de la película se centra, pues, en una definición globalizante, es decir, de su conjunto, sin diferenciar aspectos o detalles del proceso político basado en una oposición temporal en la que el joven inspector, que quiere participar en el proceso democrático, representa un periodo asociado al presente y al futuro (guarda el crucifijo de la habitación, símbolo del pasado, en el cajón de la mesilla de noche; simbólicamente va a ser padre pronto) mientras que el viejo inspector, frente al espectáculo de los fuegos artificiales de las fiestas del pueblo, se dirige de manera sarcástica a su compañero de esa manera “Tu nuevo país”, creando una dicotomía reveladora. Los actos o el discurso de los personajes insisten en un periodo percibido como una ruptura con respecto a lo anterior, una ruptura necesaria (en el caso de Pedro) o criticable (en el caso de Juan que no se incluye en la nueva democracia). Esta oposición es una metáfora de dos partes de la sociedad cuyos puntos de vista siguen enfrentándose cinco años después de la muerte del dictador. La oposición entre los dos inspectores (en la manera de trabajar y de pensar el país) no corresponde, por lo tanto, con el mítico consenso difundido, por ejemplo, por la clase política entre la población desde los primeros años de la Transición. Esta aparece aquí como el proceso complejo en el que a cada uno le cuesta ceder terreno, como lo demuestra la escena de las casetas de la feria que revela una oposición casi maniquea al principio de la película. Para entenderlo, recordemos que Juan y Pedro fueron

enviados desde Madrid para investigar el caso, no precisamente por sus competencias o su profesionalidad, sino por una sanción disciplinar. Sí sabemos desde el principio, explícitamente, que Pedro mandó una carta a un periódico para criticar a un general alertando de intentonas golpistas[169], posicionándose así en contra de los estamentos más tradicionales de la dictadura, lo que revela una postura de defensa ciudadana por parte de este personaje. En cuanto a Juan, no conocemos de entrada el motivo de su castigo, pero sabemos que es antiguo miembro de la Brigada político social y, por lo tanto, actor de la represión del tardofranquismo. Lo importante aquí es que el castigo de estos personajes, por su forma de pensar o por su pasado oscuro (simbólicamente se trata de ocultar la cara represiva de la dictadura condenando a este personaje a una especie de exilio), define en un primer momento la Transición como no integradora en la medida en que rechaza todo lo que hace referencia a la ruptura o al continuismo, revelando así la prevalencia del instante presente. Los personajes no pueden hablar del pasado, callan prudentemente por sus posibles diferencias ideológicas, pero esta actitud también podría ser reveladora de la importancia del pacto del silencio en la Transición. Sin embargo, en esta escena estos discurren sobre el proceso de transición, y la definición del proceso político se construye mediante el discurso de los personajes y de sus puntos de vista opuestos, como si la película abogara por un consenso de lo disímil. Si Pedro afirma el principio de libertad de expresión constitutivo de la democracia, “mandar una carta a un periódico no es un delito”, Juan explica que “aún mandan mucho los militares”, revelando así una persistencia del pasado en el presente de la democracia, una especie de continuismo que pondrá de manifiesto el intento de golpe de Estado en 1981. La película juega con la borrosidad de los límites temporales al presentar la Transición como una época impregnada de características del pasado y del presente, como un cambio paulatino, progresivo, más propio de una reforma que de una ruptura. Se trata de recordar, como lo hace Molinero, treinta años después de los hechos, que “el franquismo formaba parte del presente de la Transición y, en consecuencia, esta no debería considerarse como un periodo absolutamente diferenciado de la época franquista” (Molinero: 2006, 11). Pere Ysàs afirma, asimismo, la complejidad temporal de este proceso ya que “la Transición indica una etapa de cambio que, en este caso, parte de la realidad

del franquismo, aunque este estuviera en proceso de desmantelamiento y, paralelamente, se estuviera configurando la democracia parlamentaria" (Pere Ysàs en Molinero: 2006, 11).

De este modo, podríamos entender que la película está del lado del discurso oficial que entiende la Transición como un proceso de reforma que excluye a los dos antihéroes afines a otras vías de transición, pero el principio de la película insiste sobre todo en las dificultades y la lentitud del proceso, en un momento en que la vieja maquinaria no deja avanzar a la nueva, lo cual podría dirigirnos hacia una interpretación diferente y hasta contraria que consiste en criticar el modelo de reforma, en hacer un balance desde el presente sobre la vía elegida entonces[170]. O, sencillamente, esta idea de proceso obstaculizado podría reflejar el momento preciso de la Transición en el que se desarrolla la historia. 1980 remite, en efecto, a un momento de crisis en dicho periodo, cuando ya se ha agotado el gobierno de Suárez[171] y poco antes de su dimisión en enero de 1981. El imposible consenso entre los dos policías al principio de la película, aparte de ser rasgos propios de los personajes de este género, podría remitir en cierto modo a la caducidad del centrismo de la UCD, desmontando otra vez el modelo de la transición-reforma. Finalmente, si bien el contexto aparece como telón de fondo, es de notar que Rodríguez, a diferencia de otras producciones sobre la época, no sitúa de manera explícita la historia en el momento de acontecimientos claves muy mediatizados (como, por ejemplo, el 23F) ni en una concatenación de hechos, lo que le podría quitar espesor histórico a su película.

Los aspectos sociales de la Transición:

de la interpretación al compromiso

Sin embargo, Rodríguez sí vuelve a algunos elementos definitorios claves del proceso histórico a través de una mirada pedagógica y, en algunos momentos, comprometida, ya que, por otra parte, el texto fílmico reflexiona sobre la idea de transición social, otro

elemento definitorio esencial de este proceso.

El filme propone una radiografía de la sociedad (es una característica del género negro), aquí más precisamente de la sociedad rural, de la España profunda, porque los policías conviven con el medio social para las necesidades de la investigación. Así, la investigación permite volver varias veces sobre la situación social y laboral de la época. La historia ocurre en un pueblo de Andalucía, en las marismas del Guadalquivir, paisaje agreste y aislado donde persisten prácticas (caza furtiva, caciquismo, estraperlo) deudoras del pasado. La estructura del latifundio y el personaje del latifundista que explota a los jornaleros sirven tanto para revelar las desigualdades sociales del lugar y de la época como para precisar y desarrollar el tema de las protestas laborales que aparecían desde el principio de la película como un elemento intrínseco de la Transición, retomando de esta manera la importancia de la "presión popular desde abajo", formulada en los años ochenta, por ejemplo, por José María Maravall Herrero, sociólogo y politólogo socialista español (Maravall, 1988: 112-114).

La película define la situación política y social de Andalucía en los años ochenta a través de la persistencia de la pobreza en el campo, de las huelgas de los trabajadores agrícolas y sugiere que el progreso social no llega a las zonas rurales. Más concretamente, se nos presenta a unos trabajadores que no consiguen vivir de su empleo fijo o temporal en los cultivos de arroz. Algunos de ellos tienen que completar su sueldo con ingresos ilícitos. El contrabando al que se hace alusión es una actividad generalizada en la isla. La llevan a cabo los pescadores de la zona que trafican con heroína y tabaco. Esta actividad sirve aquí como revelador de una situación de desigualdad extrema. Como lo expresa Juan, "de algo tendrán que vivir entre cosecha y cosecha". Pero si la crítica social está presente, lo está en pocos momentos de manera explícita (imágenes de las protestas) porque el resto del análisis social se lleva a cabo a través de la otra historia, la de la investigación del caso. Así, los protagonistas que remiten a este contexto social están estrechamente vinculados con la trama y la desaparición de las chicas. Las torturas y las muertes tienen lugar en un cortijo alquilado para encuentros esporádicos y el terrateniente está implicado en estas acciones, aunque queda impune al final cuando

caen Sebastián y el Quini, lo cual sugiere la persistencia de una estructura social amparada por las fuerzas de seguridad (una Guardia Civil ineficaz y un juez corrupto). La historia constituye, de este modo, una metáfora de una sociedad dividida que protege a los poderosos y desprecia a los miserables, una sociedad con injusticias que no cuadra, por ejemplo, con la idea de justicia definida en el discurso clave del rey en su promesa ante las Cortes el 22 de noviembre de 1975[172].

Para escapar de esta sociedad anticuada, las niñas asesinadas habían manifestado su deseo de irse del pueblo, para trabajar en Málaga (así las engañaba Sebastián, el asesino). El deseo de liberación frente a las ataduras sociales es portado por las mujeres de una nueva generación democrática que pretenden emanciparse gracias al trabajo y fuera del espacio rural. Sin embargo, siguen siendo víctimas de las estructuras patriarcales del pasado, simbolizadas por las actitudes de los hombres hacia ellas.

Las fotografías de las chicas semidesnudas que aparecen de manera reiterada en la película como para significar la obsesión del asesino y la del investigador para encontrarlo[173] constituyen sin duda un eco a las imágenes del destape. La película cita este fenómeno cultural como para equiparar Transición y liberación. Sin embargo, estas imágenes sobre todo refuerzan aquí el carácter tradicional de la sociedad de los ochenta, una sociedad con una mirada patriarcal representada, por ejemplo, por los guardias civiles del pueblo que explican al principio que “las niñas tienen fama”. Para ir más lejos, estas pruebas fotográficas también materializan la concepción de la mujer como objeto y sugieren una idea reiterada en las últimas producciones sobre la Transición. Un ejemplo de ello lo propone Marta Sanz en Daniela Astor y la caja negra: lo que fue presentado como una liberación, el destape, también es sintomático de una mirada patriarcal y machista que usa la imagen para seguir objetualizando a la mujer, una transición hacia una nueva dominación que sugiere al fin y al cabo la difícil emancipación de la mujer (Claudia Jareño, en Naval y Carandell, 2016: 179-198). Las jóvenes asesinadas, cuyos cuerpos desnudos aparecen en una charca como si fueran desperdicios, simbolizan una juventud masacrada, víctima de su deseo de cambio y seducida por una promesa de libertad, presas del hieratismo de las estructuras sociales, filmadas

gracias a la reiteración del encuadre asfixiante que refleja un pueblo al que le cuesta dejar atrás el franquismo y las mentalidades asociadas a este régimen, insistiendo otra vez en la dificultad y lentitud del proceso transicional. Sin duda es en este aspecto donde más se percibe el tono crítico y social de la película.

Si el filme revela la complejidad de la época y ciertos elementos referenciales seleccionados que configuran una interpretación de la Transición, propone también una reflexión más amplia sobre la recuperación del pasado y su significado para el presente y el papel del cine en esta recuperación. ¿Es La isla mínima un discurso sobre la recuperación del pasado y las formas de hacerlo? ¿Es una película sobre las políticas de la memoria?

El final de la película y la hipótesis

de la "falsa Transición"

En un primer nivel, la recuperación del pasado es un eje presente en la historia, ya que la resolución del caso se acompaña de manera paralela a la revelación del pasado de Juan por parte de un personaje esencial, un periodista que cubre la investigación del caso. Este personaje sirve de vínculo entre el presente y el pasado. Desde el principio tiene el objetivo de conseguir una exclusiva sobre el caso, pero es sobre todo un personaje clave porque revela el pasado turbio de Juan a Pedro: "Ya me acuerdo. Era de la brigada policial. ¿Sabes, no? la Gestapo de Franco. Mató a un chico en una manifestación en Vallecas en el 71. Dos tiros. Envejeció mal y me alegro". A la vez que otorga la identidad de verdugo a Juan, insiste en la necesidad del recuerdo. La referencia al pasado es aquí una clara ruptura con el pensamiento hegemónico, con el pacto de silencio y el comportamiento dictado por las elites, al que parte de la población, simbolizada por el periodista, parece completamente ajena. Es más, si este personaje anula, de cierto modo, el mito del consenso, también apoya la idea de que uno de los cambios fundamentales se dio gracias al papel de la prensa en la

construcción de la Transición.

En diciembre de 1975, Carlos Sentís, director general de la coordinación de la información del primer Gobierno de la monarquía, recalcaba el papel de la prensa durante los últimos años del franquismo: “la prensa ha sido el único y verdadero cauce de la apertura. La prensa es la que ha dado el tono, la que ha habituado a la gente a los cambios que han producido los distintos acontecimientos, la que ha ido utilizando un lenguaje adecuado en cada momento. Si no hay elecciones y parlamentos, la política de manera natural, se va a la prensa” (Seoane y Sueiro, 2003: 714).

Verdadero “parlamento de papel” donde se debatían cuestiones que no se podían tratar en otro sitio, la prensa, en los últimos años del franquismo, tuvo un papel crítico con la realidad franquista, pero también un papel pedagógico para los españoles, cuyos comportamientos democráticos estaban por adquirir.

En la película, ya en los años ochenta, el papel de la prensa es crucial, por su función epistémica y performativa, ya que revela la realidad de los hechos, participa de la formación democrática de Pedro e incita a la lucha por un cambio político. La prensa es la que aquí dicta el derecho y se define como contrapoder. Si bien la prensa actuó como conciliadora durante la Transición, apoyando también la labor de cambio político pacifico[174], en la película se insiste más en su potencialidad para provocar enfrentamientos entre una parte (Juan) y otra (Pedro). En efecto, el periodista insiste de manera recurrente en el pasado de Juan y da la prueba material de este pasado oscuro entregándole a Pedro una foto de archivo periodístico donde se ve a Juan disparar en contra de los jóvenes en una manifestación. La revelación de la culpabilidad de Juan expone la violenta represión de la resistencia de la juventud contra Franco en los años setenta[175] y constituye también una crítica del aparato del nuevo Estado que no se ha deshecho de los franquistas y que supuestamente ha integrado en el nuevo sistema.

¿Cómo entender entonces el final de la película? En un primer momento, a pesar de la gravedad de los hechos que Pedro ya conoce, parece perdonar a Juan. Este perdón se plasma en el acto simbólico que consiste en romper la fotografía que le dio el periodista y en la que se ve a Juan sacar una pistola apuntando a

los manifestantes. La película parece decir que el conocimiento del pasado no es malo, sino necesario para avanzar: es el contraste entre el pasado oculto durante parte de la película y el presente de la acción (la manera de investigar de Juan, pero también la ayuda que le presta a su compañero) que posibilitan el perdón.

En los últimos planos, Pedro observa a Juan sin decir nada, observa a su compañero desde otra perspectiva (semisubjetiva, una perspectiva incluyente para el espectador) que nos invita a ver, con él, el presente, conociendo el pasado, aunque sin juzgarlo. De manera evidente, los personajes son aquí avatares que resuelven lo personal y a la vez simbolizan una historia colectiva que podríamos leer de la manera siguiente: el relato rompe simultáneamente con el discurso hegemónico porque propone reconsiderar la necesidad del conocimiento del pasado, poniendo así en tela de juicio el pacto del olvido, pero también incluye el relato en el pensamiento hegemónico que consiste en amnistiar a todos sin juicio. Por lo tanto, Rodríguez introduciría aquí un matiz importante acogiéndose solo a una parte del discurso mítico sobre la Transición. Al proponer esta rectificación, la película remite de manera implícita a una reflexión sobre el estado de una memoria (sobre lo que se sabe de la Transición) configurada por los grandes relatos y, en definitiva, sobre una memoria parcial de la Transición.

Pero el final de la película podría leerse de otra manera y principalmente recordando la escena de la feria del principio que oponía de manera tajante a los dos policías. La mirada final de Pedro tras romper la fotografía y como respuesta a un "¿Todo en orden?" de Juan constituye un final confuso, no abierto, y a lo mejor alejado de la idea de reconciliación. En efecto, el caso es resuelto por Juan, quien dispara al sospechoso acabando con él, sin darle la posibilidad de poder expresarse en un juicio, utilizando métodos drásticos de otra época que revelan que este personaje no ha cambiado y no ha integrado los nuevos procedimientos democráticos. El final de la película tampoco explica lo que ocurre con el latifundista. Solo sabemos que no está implicado cuando realmente lo está, lo que consagra la protección de la que se beneficia y, a lo mejor, gracias a Juan, que parece estar del lado de los corruptos[176] desde el principio. El mensaje final, redundante, insiste en una desigualdad patente en la justicia ejercida y en la

falsedad de la Transición. En una especie de equivalencia, si Juan no ha cambiado, el país tampoco lo ha hecho y es lo que podría significar la mirada fija de Pedro hacia Juan al final de la película, así como su silencio[177]. La perspectiva semisubjetiva incluyente nos invita a mirar a Juan sobre un fondo borroso de un cortijo, a mirar un pasado fantasmal[178] todavía muy presente.

Nos parece interesante subrayar la elección del género policiaco, la forma del relato como herramienta valiosa para llevar a cabo una reflexión sobre el pasado reciente[179]. La investigación policial y, sobre todo, la obligación moral del periodista de investigar el pasado parecen sugerir de manera metafórica una necesaria introspección histórica y recuperación del pasado. ¿Es, por lo tanto, la película de Rodríguez una suerte de película memorialista que contribuye al debate general sobre la memoria histórica? Es cierto que en el epitexto de su película, Rodríguez explica que La isla mínima procede de la influencia de dos documentales críticos de los hermanos Bartolomé producidos durante la misma Transición de los que se nutre, y a los que responde 40 años después[180]. La película parte, pues, de una referencia metacinematográfica[181] original, incluso formal e ideológicamente en ruptura con la producción de aquel entonces. Pero si bien Rodríguez afirma esta influencia, se sitúa bastante al margen de este tipo de discurso crítico. En efecto, la película no se libra de un posicionamiento ideológico, ya que es una interpretación de la Transición desde una perspectiva matizada del discurso hegemónico y del discurso crítico, pero se aleja del discurso político en la medida en que el director evita decir demasiadas cosas sobre el momento actual.

La isla mínima no podría considerarse, por lo tanto, como una película histórica según la perspectiva de Ferro (2003), que considera la doble mirada que proporciona este tipo de filme sobre el momento histórico y el momento coetáneo a la producción. Si el epitexto de la película admite alguna conexión entre el contexto de la Transición y la democracia del 2012[182], no existe una conexión crítica entre pasado y presente. Tampoco ofrece soluciones tangibles sobre el funcionamiento de la sociedad. Porque como lo especifica Rodríguez, existe para él una escisión clara entre el director y el ciudadano: "Lo que pienso, no como cineasta sino como ciudadano, es que hoy por hoy estamos abriendo un camino nuevo, que debemos hacerlo y que se va a empezar a percibir

pronto”[183]. A lo mejor es también una forma de sugerir las limitaciones del cine español actual o de incluirlo en esta inflación de producciones sobre la memoria en las que la obsesión por el pasado no significa forzosamente una conciencia histórica mayor (Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, 2012).

Conclusión

En esta película, el mensaje sobre lo que fue la Transición aparece matizado. En La isla mínima, Rodríguez insiste en la complejidad y lentitud de un proceso esencialmente político y social y en cómo fue vivido por la sociedad a través del ejemplo de la situación de un pequeño pueblo de Andalucía. El director se posiciona frente a los grandes relatos sobre la Transición que en parte reactualiza, pero también rectifica, sobre todo el que tiene que ver con el uso del pasado, abogando por su necesario conocimiento frente al olvido fomentado por el pacto del silencio de las elites. De esa manera, pone en tela de juicio un proceso transicional definido a partir de un pacto considerado por muchos como inamovible.

El resto de la reflexión presente en la película tiene que ver con la forma de narrar la historia. Rodríguez privilegia este aspecto al explorar las posibilidades del género negro; este permite acentuar el enfoque social que adopta en la película sin dejar de lado la reflexión sobre la creación, que parece al fin y al cabo lo más importante. En efecto, en esta obra cinematográfica, las palabras e imágenes de lo político son pocas y de ningún modo, a nuestro juicio, reflejo del mensaje alternativo propuesto por unas nuevas generaciones que, como apunta Carme Molinero, “hacen responsable a la Transición de todos los problemas irresueltos y de todos los vicios reales e hipotéticos de la democracia actual” (Molinero: 2006, 12). Lo que se podría considerar como una debilidad de la película, esta desconexión con el presente, podría convertirse en la fuerza de una obra que a lo mejor centra más su reflexión sobre la estética y la creación.

Bibliografía

André-Bazzana

, Bénédicte (2006): Mitos y mentiras de la Transición, El Viejo Topo, Barcelona.

Baby

, Sophie (2012) : Le mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982), Casa de Velázquez, Madrid.

Carr

, Raymond (2009) : España 1808-2008, Ariel, Barcelona.

Ferro

, Marc (2003) : Cinéma, une vision de l'histoire, Ed. du Chêne, París.

Grosso

, Alfonso y

López Salinas

, Armando (1977): Por el río abajo, Bilbao, Albia Literaria.

Jareño

, Claudia (2016): "Una democracia sexual: Destape, liberación sexual y feminismo. ¿Una combinación imposible?", en María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor, PUR, Madrid, Zaragoza, pp. 179-198.

Lauge Hansen

, Hans y

Cruz Suárez

, Juan Carlos (2012): La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo, Peter Lang, Suiza.

Maravall

, José María y

Santamaria

, Julián (1988): “El cambio político en España y las perspectivas de la democracia”, en Guillermo O’Donnell; Phillipe Schmitter y Laurence Whitehead (eds.), Transiciones desde un gobierno autoritario. Europa Meridional, Paidós, Buenos Aires, pp. 112-164.

Molinero

, Carme (2006): La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia, Península, Barcelona.

Monedero

, Juan Carlos (2011): La transición contada a nuestros padres: nocturno de la democracia española, Los Libros de la Catarata, España.

Rodríguez

, Alberto (2012): Grupo 7, Atípica, La Zanfoña, Sacromonte, TVE, Canal Sur, Canal+ et al., España.

— (2014): La isla mínima, Atípica Films, Sacromonte Films, Antena 3 Films, España

Sánchez Soler

, Mariano (2010): Una historia violenta del proceso democrático en

España, Península, Madrid.

Seoane

, María y

Sueiro Seoane

, Susana (2003): “Prensa y medios de comunicación. La transición a la democracia y la España de Juan Carlos I”, en José María Jover Zamora (dir.), Historia de España Menéndez Pidal, Espasa Calpe, Madrid, XLII, pp. 713 -734.

Serrano

, Carlos y

Lecuyer

Marie-Claude (1990): Otra España (documentos para un análisis: 1974-1989), Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Editions Hispaniques, Alicante/París.

Trasobares

, José Luis (2007): La segunda oportunidad. Crónica sentimental de los años setenta, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza.

Trenzado Romero

, Manuel (1999): Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición, Siglo XXI, Madrid.

Ysàs

, Pere (2006): “La crisis de la dictadura franquista”, en Carme Molinero (ed.), La transición, treinta años después, De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia, Península, Barcelona, pp. 27-58.

FILMOGRAFÍA /PRODUCCIONES DE TELEVISIÓN

Bernadeau

, Miguel Ángel (2001-2016): Cuéntame cómo pasó, RTVE, España.

Bodegas

, Roberto (2008): 20-N, Los últimos días de Franco, Antena 3, España.

De la Peña

, Chema (2011): 23 F, la película, Lazona, España.

Huerga

, Manuel (2006): Salvador, FutureFilms, Mediapro, España.

Quer

, Silvia (2009): 23-F: el día más difícil del Rey, Alea Docs&Films, España.

Rodríguez

, Alberto (2012): Grupo 7, Atípica Films/La Zanfoña/TVE/Canal Sur, España.

—

(2014): La isla mínima, Atípica Films Sacromonte Films, Antena 3 Films, España.

Ron

, Álvaro; Arandia, Alfonso; Mercero, Iñaki y Ramos Paíno, José (2009): La Chica de ayer, Ida y vuelta Producciones, España.

Capítulo 10

La televisión constructora de símbolos culturales para el espacio público. La Transición y la modernidad de los años ochenta[184]

MANUEL PALACIO

Transiciones, relatos. España y televisión

En El misterio de la cripta embrujada, una novela policiaca publicada por Eduardo Mendoza en 1978 y que en la actualidad es estudiada como una plasmación literaria de los inicios de la Transición, el personaje principal, detective aficionado y un punto trastornado, decide hacerse pasar por director de programación de Televisión Española (TVE). El chiflado investigador intenta sonsacar a su interlocutora la dirección de su hija; la madre duda en dar la información y el suplantador espeta: "Señora de Negrer, entiéndame bien, le puedo asegurar que no le estoy hablando en mi nombre propio ni en el de millones de televidentes que a diario nos sintonizan: a título confidencial le diré que el señor ministro, […] está muy interesado en este programa piloto". La atribulada señora cede y le da lo que pide, después añade: "Si, como usted dice, el señor ministro está interesado, pudiera interceder ante […]". El detective reacciona rápidamente e improvisa una respuesta sin dudar, milimétricamente exacta a la que hubiera dado el responsable televisivo: "Pierda usted cuidado señora, no hay palanca que la tele no pueda mover" (Mendoza, 1978: 82-83). Es improbable que se pueda encontrar una descripción más simple y adecuada de los discursos públicos que circulaban por la España de la transición democrática: por un lado, la televisión tiene a millones de españoles atentos a lo que dice; y, por otro, es omnímoda ya que no hay palanca que no pueda mover. Y además es una emanación directa del poder político. A poco que se atienda a la

ininterrumpida catarata de opiniones que suscita, parecería lógico concluir que si son tantos los que le conceden esa destacada importancia ineludiblemente se ha de considerar que la televisión construye símbolos culturales para el espacio público.

Pero la afirmación precedente debe contextualizarse en un marco mayor en el que se incluyen las estrategias de los estados para fijar, reproducir y comunicar a sus ciudadanos los puntos de vista hegemónicos en la sociedad. Los manuales de texto educativos, los monumentos de las calles, la política de onomásticas a celebrar o los símbolos culturales que se trasmiten por la televisión forman parte de narrativas complejas que permiten a los ciudadanos imaginarse la nación en la que viven como un sistema cultural compartido por todos y diferenciado del que tienen los otros —extranjero u otro nacional—[185]. Lo anterior no impide que siempre existan contranarrativas que de una manera minoritaria, marginal o, incluso, clandestina reflejan discrepancias con las mayorías. Los medios de comunicación y, en particular, la televisión serán entendidos la más de las veces como los principales coadyuvantes en la reproducción de los valores del establishment. Y todo ello sin olvidar que los televidentes no son estatuas inermes, sino que establecen con su actividad los procesos de recepción y la forma en que interpretan los programas.

Tras casi 40 años de sistema de libertades estamos en condiciones de hacer un recorrido por los distintos relatos que se han elaborado sobre la transición democrática y la modernidad de los ochenta: desde el centrista al socialdemócrata, desde el guerrista hasta el de la izquierda crítica. Obviamente, todos ellos se fijan en algunos aspectos y descartan atender a otros; asimismo, los hechos que a una mirada o un tiempo sirven de basamento para otros ojos y circunstancias son reducidos a nimiedades o directamente eliminados. Piénsese en la figura de Juan Carlos I, en una época ensalzada hasta el paroxismo y en la actualidad, cuanto menos, desaparecido quedamente. O un ejemplo más general: mientras durante años los relatos sobre la transición democrática española repetían machaconamente que lo hecho en nuestros lares suscitaba la admiración universal (huelga decir que esa afirmación se relacionaba con el interés de la política exterior española para ocupar un lugar preeminente en los procesos democratizadores de

América Latina de los años ochenta —y hasta de la Europa del Este, si atendemos a los cursos y encuentros que universidades e instituciones españolas organizaron en el Moscú de Mijail Gorbachov—), hoy el principio de realidad se ha impuesto y sabemos de una manera prosaica que ni Adolfo Suárez, ni Lluís Maria Xirinach, ni Juan Carlos I, candidatos españoles al Nobel de la Paz, consiguieron el premio con el que se alzaron las luminarias de otros procesos transicionales como Lew Walesa (1983), Óscar Arias Sánchez (1987), Nelson Mandela/Frederic Willem de Klerk (1993) o hasta el Cuarteto para el Diálogo Nacional en Túnez (2015).

A grandes rasgos se puede decir que en nuestro presente conviven y combaten dos discursos sobre la Transición: uno subraya lo que tiene de reconciliación entre unos españoles que unidos superan el pasado y construyen juntos el futuro. La Transición establece las bases de la democracia en lo que esta tiene de modernización del país y de entrada en Europa. Es el periodo más próspero de la historia, y motivo de orgullo nacional. El otro relato considera que la transición democrática (y su derivación: el candado de la Constitución de 1978) fue un proceso controlado y vigilado por fuerzas con raigambres en el franquismo que establecieron para su desarrollo unas líneas rojas infranqueables tales como la forma monárquica del Estado, las bases del poder económico y financiero o el régimen territorial español. Como consecuencia se instauró el olvido y la amnesia del pasado dictatorial, y, desde luego, la omisión de la importancia que tuvieron las luchas populares. De estas lagunas provienen las carencias de la democracia actual en España. Excusado es decir que ambos discursos revelan que, en los últimos años, la Transición, como origen de la democracia actual y al margen de sus propias características como periodo histórico, se ha convertido en un lugar en torno al que amplios sectores de españoles dirimen con lo que allí pasó sus posiciones ideológicas del presente.

En el campo de los estudios de la televisión, los relatos globales o por géneros establecen mayoritariamente que TVE coadyuvó a la llegada de la democracia —por ejemplo, Magnan (2001), Palacio (2002), Phillippe (2007), Ansón (2010), Palacio (2012), Martín (2013), López y Castelló (2014), Ibáñez (2016), Paz y Montero

(2017)—, y, como corolario, que los años ochenta constituyen una pequeña edad de oro del servicio público televisivo en nuestro país. La bibliografía española o internacional trata de una manera muy tangencial los aspectos más dudosos como las censuras a programas, las persecuciones ideológicas sectarias a trabajadores o los límites y cortapisas a las fuerzas políticas de la oposición. Tampoco abordan la importancia de los trabajadores que, si bien tuvieron poco margen en las decisiones relacionadas con la esfera política, impusieron una lógica progresista en multitud de espacios que luego estarán en la base de la avanzada televisión española de los años ochenta —hoy día ya se acepta que Curro Jiménez (VV DD, 1977) o el infantil Jueves locos (TEI, 1977) son meridianos antecedentes de trabajos claramente rupturistas como Pájaro en una tormenta (Giménez Rico, 1990) o La bola de cristal (Rico, 1984)—.

No existen relatos específicos del pensamiento crítico sobre la Transición y la televisión. Sin duda, porque en sus visiones predomina el trazo grueso y la denuncia del papel de la ideología; y en consecuencia, están más atentos al binomio televisión/poder que a los lazos que se establecen entre los programas y los ciudadanos, e incluso a las labores proactivas de los trabajadores de las empresas televisivas. De hecho, en el tiempo de la transición democrática las opiniones negativas sobre el medio se transformaron en la creencia de que la pequeña pantalla era uno de los principales frenos al proceso democratizador. En este punto, con modulaciones, el pensamiento crítico permanece. Véase en ese sentido la opinión de alguien tan destacado como Juan Carlos Monedero, quien considera que la televisión “robó un tiempo [en la Transición] que hubiese sido necesario para consolidar una relación diferente entre los partidos políticos y la ciudadanía” (Monedero, 2011: 168).

Huelga decir que escribir antes o ahora que TVE era un freno al ejercicio de la democracia necesitaría explicaciones más desarrolladas y tal vez distinguir entre las formas de la democracia política y la manera en que las normas del sistema de libertades funciona en el cuerpo social del Estado español. Y ello porque, como cualquier observador lejano puede comprobar, los programas televisivos de España poseen un planteamiento en temas de moral mucho más abierto de lo que es habitual en los países de nuestro entorno. Algo que no obsta para negar que si bien esa apertura de

costumbres salió de la Transición también lo hizo la evidencia de que aquello que parecían elementos circunstanciales característicos del franquismo se han reproducido en otros periodos en los que el sistema de libertades públicas estaba consolidado. Así, en los últimos 40 años, todos y todas hemos visto muchas irregularidades en el funcionamiento del medio televisivo en España, tanto en cuanto la mala economía o contabilidad de su gestión como en cuanto a su uso por los gobiernos. Igualmente, hemos comprobado que con mucha frecuencia los poderes públicos han hecho dejación de sus funciones y sus obligaciones, permitiendo que las empresas comerciales de televisión se excedieran hasta límites socialmente incomprensibles. Pero, sobre todo, hemos percibido que los asuntos televisivos constituyen una primera línea de disputa entre las formaciones políticas, algo que impide cualquier política de Estado entre ellas. Resulta cuanto menos llamativo, por ejemplo, que se demorara más tiempo en consensuar el Estatuto de la Radio y la Televisión, la ley que hasta 2007 regía el funcionamiento del servicio televisivo en España, que lo que se tardó en elaborar la Constitución.

Merece la pena para concluir este apartado dedicar unas palabras a aclarar una afirmación precedente: la España democrática de la pos-Transición dio lugar a una modesta edad de oro del servicio público televisivo en España. ¿A qué me refiero con esa afirmación? En primer lugar, a lo más simple: se establecieron políticas de gasto que mejoraron apreciablemente la factura formal de los programas; recuérdese los proyectos de ficción de los que hoy se denominan series clásicas y que jalonaron todos los años ochenta; pero también los espacios de entretenimiento en plató como Viaje con nosotros (Gurruchaga, 1988) o Tariro, tariro (Mainat, 1988). En segundo lugar, aun con más calado, la llegada del carácter modernizador de la época a las parrillas televisivas permitió que nuevas generaciones de españoles vieran la televisión como algo propio, tal como ocurrió con La edad de oro (Chamorro, 1983), La bola de cristal (Rico, 1984) o Metrópolis (Pallier, 1985), sin olvidar que se abordaron temas inéditos como la práctica de la sexualidad en Hablemos de sexo (Ibáñez Serrador, 1990) o el feminismo en Ni a tontas, ni a locas (Llorente, 1989). Por otro lado, el ímpetu democratizador de los trabajadores se llevó sonoras decepciones, pero debía de permanecer robusto el 14 de diciembre de 1988 cuando

interrumpieron la señal de imagen de TVE para iniciar la huelga general que paró el país.

Igualmente, hay ejemplos reales de la ineficacia del modelo televisivo que nace de la Transición. Para los especialistas han dejado huella las estrategias relacionadas con los conflictos electorales. La utilización de la televisión por Adolfo Suárez en las legislativas de 1979 o el uso torticero del Gobierno del PSOE en el referéndum sobre la permanencia de España en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) en 1986 son casos de las indignidades provocadas por la institución televisiva. Y con mayor repercusión real: el cortoplacismo de las decisiones de los ejecutivos fijó unas políticas y un sistema de financiación para el sistema que asentaban desajustes a medio plazo; algo que conllevó que cuando se hizo visible que la oferta de televisión comercial contaminaría el modelo clásico de servicio público televisivo no se tuvo en España la agilidad para, como se hizo en otros lugares como Francia o el Reino Unido, relanzar por otras vías la misma noción de diversidad audiovisual.

Modernidad y Transición. Antecedentes

Estas páginas no se conciben en sentido estricto como un relato de la historia de la televisión en España en el periodo de la Transición y los primeros pasos de la democracia[186], más bien pretenden evaluar de qué manera la televisión crea narrativas de la Transición y la democracia que circulan en el espacio público, y, sobre todo, de qué forma el medio televisivo coadyuva con las estrategias de los partidos políticos a la creación de los relatos sobre la transición democrática.

Antes de centrarnos en las operaciones programáticas propiamente dichas, son necesarias unas acotaciones previas. Digamos, inicialmente, que la televisión se mueve en una doble frecuencia. Por un lado, muchas de sus decisiones responden a los intereses políticos o económicos de los bloques dominantes, que pueden fijar

estrategias de intervención. Y por otro, la televisión es una industria con insoslayable lógica productiva empresarial, lo que implica decisiones de gestión económica completamente al margen de otros requerimientos.

A principios de los años ochenta, inicialmente los políticos centristas y luego los socialistas buscan la cohesión social de los españoles por vías distintas de la reivindicación de la Transición. La estrategia es servirse de los valores de la España liberal. En buena parte se hace, como hemos dicho, con las series clásicas, que habitualmente adaptan novelas de escritores así reconocidos por el canon de la historia de la literatura española. Avanzada la década, existe un relato subterráneo que consiste en potenciar un imaginario simbólico articulado a partir de la denuncia del carácter violento de las derechas y del clima de injusticia social característico de las primeras décadas del siglo XX. Pero no es este el único modelo, pues a menudo se presentan a la audiencia ejemplos de modernización social, que estaba en la base de la democracia tal como fue entendida por el PSOE de los ochenta. Así, se impulsan ficciones en la onda de los proyectos políticos, como Anillos de oro (Masón, 1983, con guiones de Ana Diosdado), para trasladar a los españoles las bondades de la ley del divorcio; visiones progresistas/liberales de la historia, como las series documentales Memoria de España (Blasco, 1983), España, historia inmediata (Guarner, 1984) o Ayer (Fernández Cormanzana, 1988); o esfuerzos de narraciones costumbristas de izquierdas que buscan modificar los presupuestos morales del franquismo, como Media Naranja (Yagüe, 1986, con guion de Rosa Montero), en donde aparece el primer personaje gay en la televisión española.

Si la Transición como espacio simbólico para cohesionar el país está ausente de la televisión española, no ocurre igual en la prensa. Diario 16, en ese tiempo dirigido por Pedro J. Ramírez, edita a partir de septiembre de 1983, y, por tanto, recién llegado el PSOE al Gobierno de la nación, una colección de fascículos (Sinova, 1984). Los dos volúmenes de esta colección fijan la estructura cronológica y formal que de alguna manera se utilizará como guía en los relatos televisivos. Españoles (Prego, 1983), un romo formato de entrevistas de una hora realizadas por Victoria Prego y emitidas de abril a octubre de 1983, puede ser considerado como el primer

intento de búsqueda de la forma de un relato simbólico televisivo sobre la transición democrática. El espacio estaba centrado en la actualidad nacional, y ello hasta el punto de que comenzó su andadura entrevistando al vicepresidente de Gobierno Alfonso Guerra y la cerró con la aparición del presidente Felipe González; pero lo cierto es que el listado de los invitados estaba plagado de destacados actores del proceso político transicional (Manuel Fraga, Joaquín Ruiz Jiménez, Jordi Pujol, Manuel Gutiérrez Mellado, el general Saénz de Santamaría, Nicolás Redondo, Vicente Enrique Tarancón, José María de Areilza, Enrique Tierno…), algo que será característico de los relatos televisivos sobre la Transición española.

Teleobjetivo (Alameda, 1984), un espacio de investigación realizado por los Servicios Informativos y dirigido por Baltasar Magro y Sol Alameda, es el verdadero inicio de una narrativa televisiva sobre la Transición. El programa contaba con un equipo de producción formado por siete periodistas, dos realizadores, dos productores y un documentalista. Sus primeras entregas versaron sobre "La extorsión económica de Euskadi" (diciembre de 1984) y "La historia del grupo terrorista Grapo" (enero de 1985), un tema que, por cierto, midió los límites de la institución frente a la labor de los profesionales, pues una vez terminado tardó meses en ser emitido. En noviembre de 1985, con motivo del décimo aniversario del fallecimiento del general Francisco Franco y de la coronación del actual rey emérito, se realizaron dos capítulos, de unos 60 minutos de duración cada uno, con los títulos de: "Operación tránsito" y "Un rey para todos". Con los ojos de la contemporaneidad sorprende el hecho de que las primeras conmemoraciones que se eligieron para pivotar los relatos sobre la Transición no se articularon, como se haría hoy día, a partir de la Constitución, ni siquiera sobre acciones con carga visualmente dramática como la intentona golpista del 23F, sino que se optó por fechas relacionadas con Francisco Franco y el comienzo del reinado de Juan Carlos I.

Con Teleobjetivo las emisoras televisivas españolas encuentran la manera audiovisual con la que armar sus narrativas sobre la Transición. Se va a tratar de formatos con forma de reportaje, en los que, sin asesoramiento de historiadores profesionales, se establece una relación directa entre los medios de comunicación (periodistas) y los políticos, para juntos construir las políticas de identidad de la nación. En declaraciones de la época, Sol Alameda hablaba

modélicamente tanto del guion que pauta el discurso a desarrollar como de esas características psicológicas que llevan a la gente a participar sin cortapisas en las grabaciones: “En el programa se habla mucho de Torcuato Fernández Miranda, quien hablaba de que la Transición necesitaba un autor, el rey, un director, él, y un actor, Suárez” (El País, 1985). Y continuaba:

En términos generales ha pasado una cosa sorprendente: la mayoría de la gente ha estado dispuesta a contarnos cosas incluso inéditas. A pesar de que solo han pasado 10 años, la gente contaba aquellos sucesos como si hubiera pasado más de ese tiempo. Hemos comprobado también que el proyecto de transformación venía ya de los setenta, y cómo la izquierda va rebajando sus presupuestos, y la derecha y los azules, o el mismo Areílza, se van adaptando a lo que es posible, que en realidad es lo que está pidiendo la gente.

El visionado de los dos capítulos de Teleobjetivo posee otros elementos que resultan decisivos. En primer lugar, el consciente uso que se hace de las imágenes de archivo documental: es sabido que todo reportaje contemporáneo debe combinar los testimonios con el soporte visual, pero en este caso las imágenes no son únicamente un complemento necesario sino que trasladan al espectador el principio de realidad, aspecto que, huelga decir, es clave para la verosimilitud en cualquier narrativa; y, en segundo, la importancia de una voz en off demiúrgica que construye en su comentario la lectura correcta que el espectador debe hacer. En suma, con estas dos reglas la elección de los entrevistados no tiene importancia decisiva, al ser nada más que uno de los recursos, y puede permitirse una cierta polifonía de voces y opiniones sin perjudicar el objetivo de la elaboración de los discursos y narrativas. Además, sorprende que Teleobjetivo es demasiado indulgente con la figura de Francisco Franco y deudor de una concepción centrista de la Transición, a pesar de que, cuando se produce, el PSOE lleva varios años en el Gobierno y en Prado del Rey.

Y comenzaron a llamarle Transición

Están por estudiar los efectos de todo tipo que tuvo la huelga general del 14 de diciembre de 1988. Y más específicamente cómo incidió en las estrategias de construcción de relatos del espacio público español. Pero lo cierto es que a partir de finales de la década de los ochenta, y sobre todo en los noventa, parece que se produce una nueva fase que deja a atrás los modelos de cohesión social basados en los valores de la España liberal. A partir de esas fechas, un amplio ramillete de trabajos televisivos utilizará la palabra transición en su propio título. Puede decirse que en los casi 25 años que van desde 1990 hasta mediados de la segunda década del siglo XXI, la Transición española sin subterfugios está presente en las parrillas televisivas españolas. Coincide, por cierto, con los primeros tiempos de la pregunta que repetidamente se hace en los estudios del CIS sobre el sentimiento de orgullo de los españoles por el periodo.

En cualquiera de los casos, en 1989 Victoria Prego, que poseía una cierta notoriedad pública como la periodista que entrevistaba al presidente Felipe González en TVE, recibe la autorización para hacer la versión audiovisual de la Transición. Ella realizará el guion y pondrá su reconocida voz en el off del relato. Por su parte, el realizador Elías Andrés se encargará de la puesta en escena y del montaje. El equipo de producción es suficientemente amplio como para una serie de posibles, pero el mayor esfuerzo económico de TVE recae en la compra de derechos de imágenes, lo que indirectamente revela la dificultad básica, como se ha dicho más arriba, de todo trabajo audiovisual: hay que tener imágenes, no basta con parlamentos o entrevistas. A finales de 1992, Victoria Prego y Elías Andrés tienen lista una serie de 13 capítulos de unos 60 minutos cada uno. La titulan concluyentemente: La Transición. No se sabe qué tipo de motivos llevaron a que la serie tardara unos dos años y medio en emitirse; quizás las explicaciones se encuentran en la lógica empresarial de un tiempo en el que la televisión en España ya está completamente inmersa en la dictadura del audímetro, o más bien en unos despachos que no vislumbraban réditos políticos o de partido. En este marco, no parece un hecho

baladí que a lo largo de 1995 los diarios El Mundo y El País realizaran para sus lectores colecciones de fascículos sobre la Transición; y, justamente en el verano de ese 1995, en lo que parece ser una decisión programativa poco favorecedora para su éxito, La Transición (Prego y Andrés, 1995), la serie canónica sobre los orígenes de la democracia en España, se emite en la minoritaria segunda cadena de TVE, las noches de los domingos de julio y agosto.

Parece incontestable que La Transición es la verdadera narración oficial que tienen los partidos mayoritarios españoles para trasladar a la ciudadanía su versión sobre el periodo transicional (y por ello, claro, siempre ha sido la diana preferente de los discursos del pensamiento crítico). Desde su estreno, las audiencias han avalado su éxito si atendemos tanto a sus pases en televisión como a su difusión masiva en VHS/DVD, o al uso que hacen de ella miles de profesores de bachillerato.

Hay un aspecto que no debemos descuidar. En forma de pregunta: ¿hay contranarrativas hechas en televisión a la visión que se da en La Transición de Victoria Prego? Respuesta indirecta pero simple: si la televisión es parte de la historia política y (algunos) programas responden a un proyecto ideológico/político, sería fácil concluir que variarán las narrativas entre unas emisoras u otras, y hasta en la misma cuando cambia el color político del Gobierno. Quizás por ello a partir de la década de los noventa casi todas las emisoras españolas han coparticipado en las narrativas sobre la Transición o sobre la democracia contemporánea. Además del relato televisivo de Victoria Prego y Elías Andrés, hay al menos cuatro series producidas por emisoras televisivas españolas que incorporan el vocablo “transición” en su título. Entre 1997 y 1998 se emite en el País Vasco Transizioa Euskadin (La Transición en Euskadi), una producción de 15 capítulos de 50 minutos cada uno, dirigida por Koldo San Sebastián y producidos por la empresa Baleuko para ETB, la televisión autonómica vasca. En 2001 la cadena andaluza Canal Sur programa en su territorio de cobertura La Andalucía de la Transición, trece capítulos de 30 minutos dirigidos por Nonio Parejo y producidos por la empresa Savitel. En 2004, la emisora catalana TV3 exhibe en sus antenas Dies de transició, una serie de 16 episodios de 30 minutos cada uno, dirigida por Francesc Escribano.

Finalmente, en 2012, de nuevo ETB, en colaboración esta vez con TVE, auspicia Transición y democracia en Euskadi, un trabajo de 24 entregas dirigidas por el historiador Juan Pablo Fusi y presentada por Iñaki Gabilondo. En todos los casos los responsables pertenecen a determinadas elites culturales españolas o autonómicas. Desde luego, es el caso de Victoria Prego; a su vez La Transición en Euskadi es un trabajo de Koldo San Sebastián, periodista y escritor, militante del PNV (Partido Nacionalista Vasco) con muy activas intervenciones políticas en los medios de comunicación vascos. Nonio Parejo, director de La Andalucía de la Transición, es un cineasta histórico de lo que en los tiempos de la transición democrática se llamaba el cine de las nacionalidades. Dies de transició es responsabilidad del también periodista Francesc Escribano, director en el pasado de TV3 y ganador del Premio Nacional de Periodismo y de dos premios Ondas. Finalmente, Transición y democracia en Euskadi como un hecho singular basa su legitimidad no solo en la voz de periodistas, aunque cuenta con Iñaki Gabilondo como se ha apuntado, sino en un catedrático de universidad como Juan Pablo Fusi, experto en los movimientos nacionalistas. La enumeración de las series indica que algo pasa con respecto a las narrativas televisivas sobre la Transición.

Analizar el tema nos exigiría mucha amplitud debido a su complejidad, pero una tabla en la que se resume la cronología de la que se valen los cinco relatos sobre la Transición (tabla 1) resulta muy revelador y explícito. Los números de las filas indican el orden de los capítulos de cada serie; el año, con cierto margen, refleja la importancia que dan en cada entrega a lo acaecido en esa fecha. De esta manera, la lectura de la tabla nos muestra, por ejemplo, que el periodo 1976-1980 constituye el epicentro de todos los relatos de la transición democrática en las series. Sin embargo, hay variantes. Por ejemplo, lo acaecido a partir de 1982 se convierte en central para algunas narrativas de lugares con gobiernos socialistas, como ocurre en La Andalucía de la Transición o Transición y democracia en Euskadi. Resulta obvio que la modernización de los ochenta constituye uno de los elementos que utiliza el PSOE para su legitimación pública, pero por diversos motivos esa estrategia no es compartida por los partidos nacionalistas vasco o catalanes. Observémoslo.

Tabla 1

Cronología utilizada por los cinco relatos sobre la Transición

	La transición, TVE, 1995	La Transición en Andalucía [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1898-1936			1		
1936-1968			2		1, 10
1969-1970		1, 2	3		2, 10
1971-1973	1	3, 4	3	2	3, 4, 10
1974	2, 3, 4	5, 6, 7	3	1	3, 4
1975	5, 6, 7	8	3	3, 4, 5	3, 4, 5, 8
1976	8, 9, 10, 11	9	4	6, 7, 8, 9, 10, 11, 14	5, 6, 8, 11
1977	12, 13	10	5	12	5, 6, 8, 9, 11
1978-1980		11, 12, 13	6, 7, 8, 9	13	5, 6, 7, 8, 9
1981		14	9	15	9
1982-…		15	10, 11, 12, 13	16	12, 13, 14, 15, 16, …

Fuente: Elaboración propia.

Otra pregunta importante es: ¿qué nivel de autonomía poseen las emisoras televisivas estatales o autonómicas con respecto a los partidos políticos que gobiernan en cada caso? Y desde otra perspectiva: ¿cuánto hueco se concede a las voces distintas a las hegemónicas? En La Transición no se escuchan opiniones discrepantes con el discurso oficial; en La Transición en el País Vasco, como línea central, se alardea de ser el territorio peninsular en el que la Transición no triunfó, y en los casos de Andalucía y Cataluña se habla sin recato de pactos de silencio, de amnesias y de los conocidos puntos débiles del proceso transicional. Transición y democracia en Euskadi se concibe sin pudor como verdadera contranarrativa de los relatos establecidos por los gobiernos nacionalistas del País Vasco y como elogio del Estatuto de Gernika.

En conclusión, el visionado de las 70 horas de televisión que suma el tiempo global de las cinco series revela de una manera modélica las dialécticas entre una memoria pretendidamente nacional/ española y otras (contranarrativas) que emanan de culturas sociales y políticas diversas, como son las del nacionalismo vasco, las de la autoidentidad socialista andaluza, las de la autosuficiencia nacional del catalanismo, o las de la contramirada de los vascos no nacionalistas. Y todas ellas revelan la forma en que la televisión pública se concibe como constructora de símbolos culturales para el espacio público.

Con estas series se agotan las propuestas televisivas de leer la transición democrática sin ambages, empezando por el título. Por supuesto que existen muchos otros relatos en registro ficcional o documental cuyos argumentos o hilos narrativos se vertebran sobre ella o sobre los inicios de la democracia. En el ámbito de la ficción, quisiera destacar de nuevo Pájaro en una tormenta (Giménez Rico, 1990), centrada en la denuncia de las prácticas policiales y las tramas negras en 1977, que desdice por su propia esencia el llamado pacto de silencio. Y ya en los 2000, excepción hecha del mayestático caso de Cuéntame cómo pasó (Bernardeau, 2001-), encontramos entre otros las biografías de Adolfo Suárez (Cabrera, 2010) o de Vicente Enrique Tarancón (Hernández, 2011). Y en lo que se refiere al documental/reportaje, La Sexta fue en sus inicios

(los últimos años de la primera década de los 2000) una cadena especialmente atenta a dejar la impronta de su ideario (zapateril) en espacios que valoraban la memoria del pasado, como ocurre con la serie Que treinta años no es nada (Fernández Villa, 2008), en la que se repasa en varios capítulos el periodo de 1978 a 2008. Sin embargo, y a pesar de que la bibliografía académica de base histórica no parece que haya menguado en la última década, es evidente que las televisiones españolas han vuelto la mirada hacia otros periodos históricos, casi siempre despojados de cargas políticas directas.

Bibliografía

Ansón,

Antonio et al. (eds.) (2010): Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Bhabha,

Homi (1995): Nation and narration, Routledge, Londres.

El País

(1985): “La agonía de Franco centra la segunda parte de ‘Teleobjetivo’” [en línea]. Disponible en http://elpais.com/diario/1985/11/19/radiotv/501202806_850215.html

Ibáñez

, Juan Carlos (2016): Cine, televisión y cambio social en España, Síntesis, Madrid.

López

, Francisca y

Castelló

, Enric (eds.) (2014): Cartografías de 23 F, Laertes, Barcelona.

Magnan

, Valérie (2001): Transitions démocratiques et télévision de service public: Espagne, Grèce, Portugal 1974-1992, L'Harmattan, París.

Martín

, Virginia (2013): Televisión española y la transición democrática. La comunicación política del Cambio (1976-1979), Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid.

Mendoza

, Eduardo (1978): El Misterio de la cripta embrujada, Seix Barral, Barcelona.

Monedero

, Juan Carlos (2011): La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española, Los Libros de la Catarata, Madrid.

Naval

, María Ángeles y

Carandell

, Zoraida (2016): La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor Libros, Zaragoza.

Palacio, Manuel (2002): "Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática", Área Abierta, 3, Universidad Complutense, Departamento de Comunicación Audiovisual 1.

—

(2012): La televisión durante la transición española, Cátedra,

Madrid.

Paz

, María Antonia y

Montero

, Julio (2017): “La programación juvenil de Televisión Española (1982-1989): una oportunidad perdida”, Journal of Spanish Cultural Studies, 18(1), pp. 21-36.

Philippe

, Virginie (2007): Transition et télévision en Espagne: le rôle de la TVE: 1973-1978, L’Harmattan, París.

Sinova

, Justino (1984): Historia de la transición: 10 años que cambiaron España. 1973-1983, Diario 16, Madrid.

FILMOGRAFÍA/PRODUCCIONES DE TELEVISIÓN

Alameda

, Sol y

Magro

, Baltasar (1984): Teleobjetivo, TVE, España.

Aranda

, Vicente (1990): Los jinetes del alba, TVE, España.

Bardem

, Juan Antonio (1987): Lorca, muerte de un poeta, Acción Films / La Sept / RAI Radiotelevisione Italiana / TVE / UNINCI, España.

Bernardeau

, Miguel Á. (2001-): Cuéntame cómo pasó, TVE, España.

Blasco

, Ricardo (1983): Memoria de España, TVE, España.

Cabrera

, Sergio (2010): Adolfo Suárez. El presidente, Antena 3 Films, España.

Camus

, Mario (1990): La forja de un rebelde, TVE / Estela Films, España.

Chamorro

, Paloma (1983-1985): La edad de oro, TVE, España.

Escribano

, Francesc (2004): Dies de transició, TV3, España.

Fernández

Cormanzana

, José (1988): Ayer, TVE, España.

Fernández Villa

, Montse (2008): Que treinta años no es nada, Globomedia. La Sexta, España.

Fusi

, Juan Pablo (2012): Transición y democracia en Euskadi, ETB/TVE, España.

Giménez Rico

, Antonio (1990): Pájaro en una tormenta, TVE, España.

Guarner

, José Luis (1984): España, historia inmediata, TVE, España.

Gurruchaga

, Javier (1988): Viaje con nosotros, TVE, España.

Hernández

, Antonio (2011): Tarancón. El quinto mandamiento, Canal 9. Radiotelevisió Valenciana/ TVE, España.

Ibáñez Serrador

, Narciso (1990): Hablemos de sexo, TVE, España.

Llorente

, Aurora (1989): Ni a tontas, ni a locas, España: TVE

Mainat

, Josep María;

Cruz y Miquel

, Toni y

Pasqual

, Ángel (1988-1989): Tariro, Tariro, TVE, España.

Masón

, Pedro (1983): Anillos de oro, TVE, España.

Pallier

, María (1985-): Metrópolis, TVE, España.

Parejo

, Nonio (2001): La Andalucía de la Transición, Canal Sur/Savitel, España.

Prego

, Victoria (1983): Españoles, TVE, España.

Prego

, Victoria y

Andrés

, Elías (1995): La Transición, TVE, España.

Rico

, Lolo (1984-1988): La bola de cristal, TVE, España.

San Sebastián

, Koldo (1997-1998): Transizioa Euskadi [La Transición en Euskadi], ETB/Baleuko, España.

Teatro Experimental Independiente

(TEI) (1997): Jueves locos, TVE, España.

VV DD (1977): Curro Jiménez, TVE, España.

Yagüe

, Jesús (1986): Media Naranja, TVE, España.

Capítulo 11

Las transiciones pendientes de la Transición

en dos relatos televisivos de base literaria:

Pepe Carvalho y Pájaro en una tormenta[187]

Luis Miguel Fernández

INTRODUCCIÓN

Sabido es que la verdad histórica y la verosimilitud televisiva no coinciden en cuanto a la reconstrucción del pasado. La segunda, condicionada además por las diversas ideologías y por los discursos dependientes de las cadenas y grupos que los producen, suele reducir la historia a unas imágenes repetidas que esconden más que revelan, a la vez que indican la invasión creciente del campo histórico por un campo mediático que reduce aquel otro a un conjunto de momentos y de hombres providenciales en consonancia con el interés televisivo en la selección de lo que interesa o no a la audiencia. Ello significa que la Transición como mito fundacional de la identidad democrática española se ha construido en gran medida según unas imágenes televisivas ficcionales y no ficcionales que fosilizan ciertos momentos trascendentes de dicho proceso, vinculados en ocasiones con una idea providencialista asociada a personajes como el rey Juan Carlos I o Adolfo Suárez, dejando en el olvido a otros muchos que apuntan al conflicto más que al consenso, y a un final feliz reiterado en las ficciones televisivas del siglo XXI[188]. Por dicha circunstancia resulta conveniente a la hora de repensar el pasado y reflexionar sobre la Transición rescatar algunas series de Radio Televisión Española (RTVE) de los años ochenta del siglo XX, como Pepe Carvalho y Pájaro en una tormenta, a las que apenas se les ha prestado atención hasta el presente en cuanto a su funcionamiento dentro del sistema televisivo —fuera de algunos atinados comentarios de Manuel

Palacio (2012)—, entendiendo por tal un enfoque que más allá de los contenidos concretos de cada serie apunte a una relación con otros programas ficcionales y no ficcionales que ayuden a explicar las coordenadas en las que fueron concebidos por sus autores y utilizados por los responsables de RTVE. Este aspecto apenas se ha tenido en cuenta a la hora de ser asediadas por los investigadores, aunque de una de ellas dispongamos ya de un cierto número de trabajos. La importancia de las mismas deriva, en gran medida, de lo que tienen de crónica social muy crítica de unos años en los que se pasó del autoritarismo franquista a la conquista de nuevas libertades que no desembocaron, sin embargo, en una mejoría social ni moral de la sociedad española, así como tampoco las utopías de la izquierda dieron paso a otros horizontes que no fuesen los del desencanto, la moderación y el pragmatismo, tutelado todo ello por unas fuerzas y cuerpos de seguridad necesitados de su propio cambio democrático. Ambas series, de base literaria, pretendieron formar parte de esa crónica, mostrándose en la actualidad como una fisura por la que entraron el conflicto y la disidencia en un contexto de imágenes especulares momificadas con las que, desde las décadas finales del siglo pasado hasta nuestros días, se nos ha venido narrando este periodo.

TRANSICIÓN MORAL Y GOLPISMO EN PEPE CARVALHO

Como se desprende de lo que se acaba de decir, para una adecuada valoración de ambas producciones es preciso tener en cuenta la función de ciertos programas no ficcionales, poco conocidos o faltos de alguna interpretación adicional, que abarcan los 15 años siguientes a la muerte de Franco, pues ellos nos permiten distinguir mejor cuál fue el sentido de dichas ficciones y en qué medida estas vinieron a corroborar o no una orientación determinada del proceso transicional en el discurso televisivo de aquellos años.

El primer programa no ficcional relevante para lo que aquí nos interesa lleva el título de 18 horas de tensión y es un documental informativo sobre el golpe de Estado del 23F, acerca del cual

conviene, además, hacer algunas precisiones. La primera es que Televisión Española (TVE) tiene catalogados con ese título dos programas diferentes: uno, el emitido pocos días después del asalto al Congreso de los Diputados y que puede seguirse en la página web del citado organismo; el otro, que poco o nada tiene que ver con el anterior a pesar de haber sido confundido en alguna ocasión con él, aunque no figura en esa página, fue comercializado en DVD hace algún tiempo como uno de los extras de la miniserie 23-F: el día más difícil del Rey junto a otros reportajes conmemorativos de esa fecha emitidos por TVE a lo largo de varios años[189]. De ellos quiero llamar la atención sobre este último.

En su origen debió de ser un programa especial destinado a participar en los premios Emmy de 1982 y no se emitió hasta el 22 de febrero de 1986, en Informe Semanal, ya bajo otro Gobierno y distinta dirección en la televisión pública. Las razones de la no emisión en su momento no las sabemos, aunque quizás pudieran estar relacionadas con algunas de sus imágenes, pues, al pretender contextualizar el golpe de Estado, indirectamente mostraban la debilidad del Gobierno de la UCD frente al terrorismo, así como la muerte de un militante de Euskadi Ta Askatasuna (ETA) en las cárceles de la democracia, u otros momentos como los del nerviosismo y las lágrimas de dos diputadas de la UCD o la lectura de la sentencia del primero de los juicios contra los golpistas, el de junio de aquel año, bastante benévola con los mismos hasta el punto de ser calificada de “bochornosa” por el general Sáenz de Santamaría en el reportaje Quince años después, emitido el 24 de febrero de 1996.

Según algunos, a partir de este programa se iniciaría la legitimación del proceso transicional derivado de la actitud democrática de la Corona, en una línea institucionalizadora del relato televisivo oficial que llevaría desde Operación Tránsito, de noviembre de 1985, a la serie a cargo de Victoria Prego La Transición, de 1995, todos ellos del periodo socialista (Rueda Laffond, 2014: 90-91). El rey Juan Carlos I es el auténtico protagonista de este documento con pocos comentarios en off y un montaje que no respeta la cronología de los hechos de forma rigurosa, con el objetivo de añadir mayor tensión y dramatismo a la ficción: no se deja espacio para la duda acerca de su actuación y de la fidelidad del Ejército, se emplean metáforas —

un cuadro del Palacio de la Zarzuela con un general a caballo dirigiendo sus tropas— y se incorporan, quizás por primera vez, al discurso de forma muy perceptible los gritos de “Viva el rey” apoyados por una pancarta con el mismo lema en la manifestación del 27 de febrero de 1981 (que no aparecían ni en el otro reportaje del mismo título emitido varios días después del golpe ni en Operación Tránsito).

Es posible que la recuperación de este documental en 1986 sirviese para otros fines más allá de los meramente conmemorativos, porque entre enero y marzo de ese año tuvo lugar la campaña del PSOE a favor de la permanencia de España en la OTAN. Esas imágenes servían a la estrategia del miedo usada por los socialistas durante toda la década de los ochenta: favorecían la moderación y el pragmatismo de sus seguidores, contrarios a los procesos de reconversión industrial y a una política que avanzaba muy lentamente en el terreno social, además de opuestos fuertemente a dicha permanencia. De hecho, en esa campaña se utilizó el miedo al golpe militar y la necesaria modernización de las Fuerzas Armadas (FF AA) como unas de las razones principales que justificaban ese paso, siendo muy necesario para proteger las libertades alcanzadas y la figura del rey que las garantizaba. Así, entre 1985 y 1986 se sentaban las bases de una narrativa oficial sobre la Transición no tanto con ese fin, como podría creerse en una primera impresión, sino con el de justificar la política más inmediata de uno de los partidos que la habían protagonizado. Todavía en 1988, en un reportaje de la serie Ayer con el título de “Un ejército para la democracia”, emitido el 22 de diciembre y dirigido por un hombre procedente de la izquierda, como José Fernández Cormenzana, de los 70 minutos de duración no llegaban a 20 los dedicados al papel del Ejército en la democracia. A pesar del título, se pasaba de puntillas sobre la ausencia de rehabilitación de los militares de la Unión Militar Democrática (UMD), y el último de los entrevistados, el teniente general Juan Cano Hevia, hablaba del intervencionismo militar como algo “atávico”, una “enfermedad” ante la que había que estar atentos. Dicho recordatorio apelaba de nuevo a esa estrategia del miedo y de la moderación.

Es en este contexto último en el que adquiere pleno sentido la emisión de uno de los capítulos de la serie Pepe Carvalho

(Aristarain, 1986), el titulado “Golpe de Estado”, que los espectadores pudieron ver el 7 de marzo de 1986, cinco días antes de la fecha del referéndum sobre la OTAN, y que actualmente es accesible en la sección del archivo de la página web de RTVE.

Este thriller de detectives se compone de ocho episodios, de entre 51 y 58 minutos, basados en otras tantas historias creadas expresamente para la televisión por Manuel Vázquez Montalbán[190]. Fueron escritas entre 1981 y 1982 por encargo de RTVE, época en la que Fernando Castedo era director general de la misma. Con él se produjo cierto viraje en la televisión pública hacia posiciones alejadas de la derecha y próximas al centroizquierda, lo que quizás explica en parte el encargo hecho a un escritor de orígenes comunistas, inquilino de las cárceles del franquismo y reconocido intelectual de la España de entonces con mando en plaza, especialmente en la revista Triunfo. Aunque su elección respondía fundamentalmente a otros dos factores: el creciente éxito entre el público y la crítica de su detective y lo que el ciclo Carvalho tenía de renovador en la novela del momento por la vuelta a unas claves realistas rechazadas por la mayor parte de unos autores, los de la década de los setenta, consagrados a la experimentación y al olvido de la realidad cotidiana[191].

Después de la dimisión de Castedo, el proyecto fue postergado hasta su reactivación con la llegada del PSOE al Gobierno. Se elaboraron los guiones con la participación de Domènec Font[192], y el rodaje se llevó a cabo entre 1984 y 1985 bajo la dirección del argentino Adolfo Aristarain, también próximo ideológicamente a la izquierda política, y que acababa de obtener un merecido reconocimiento por sus dos últimos filmes: Tiempo de revancha (1981) y Últimos días de la víctima (1982). Dicho rodaje se efectuó en los lugares en los que transcurría la acción (Barcelona —y su extensión en Castelldefells—, Huelva, Menorca, Padrón —en Galicia—, Andorra y la población francesa de Sète), con un coste de producción de entre 240 y 300 millones de pesetas, según las fuentes que se trate. Fue financiado en casi su totalidad por la televisión pública española, a excepción de un 10 por ciento que corrió a cargo de la francesa Telecip SFP —en realidad, solo el episodio que transcurre en Francia—, organismo que también intervino en los guiones y la selección del reparto. En este, además de a los actores principales

que dan continuidad a la serie del tipo de Eusebio Poncela (como Pepe Carvalho), Ovidi Montllor (Biscuter) y Alicia Sánchez (Charo), se puede ver a los franceses Eddie Constantine y Bernard Fresson. Finalmente, se emitió entre el 21 de febrero y el 18 de abril de 1986, a las 22:50 horas de los viernes, a continuación del concurso Un, dos, tres…responda otra vez, es decir, en el tramo de mayor audiencia.

La serie estuvo rodeada de polémica antes y después de su pase por la pequeña pantalla dado que su creador Vázquez Montalbán y su guionista Domènec Font abjuraron de ella al considerar que el director apenas había respetado los textos originales. Según ellos, se había desvirtuado, simplificado y esquematizado al personaje del detective, y además le reprochaban al director la introducción de muchos pormenores y pasajes que no se correspondían con el material entregado a TVE[193]. Las respuestas de Aristarain y del actor Eusebio Poncela a estas descalificaciones no contribuyeron a mejorar la recepción crítica de la serie, positiva casi siempre en lo referido a los aspectos técnicos de producción e interpretación, pero reprochándole directamente su falta de calidad en lo referido al conjunto en la mayoría de las valoraciones.

Vázquez Montalbán habría de cobrarse la deuda el año siguiente, en 1987, de dos maneras: publicando las historias originales que habían sido la base de los guiones en varias colecciones de relatos, y asesinando ficticiamente a Aristarain en su novela corta Asesinato en Prado del Rey, en la que el director vasco-argentino Arturo Araquistain aparecía muerto y con la bragueta abierta en un plató de televisión —toda una declaración de por donde habían ido las críticas de Montalbán al detective espurio—. Con gran humor el escritor saldaba cuentas mientras dejaba que su alter ego Sánchez Bolín, personaje de esta novela que, como el propio Vázquez Montalbán, es un autor de novela negra y uno de los sospechosos del asesinato, le explicase a Pepe Carvalho las tergiversaciones cometidas por el director con su detective, pues a su parecer le había convertido “en un chulo de putas expuesto a una perpetua pulmonía de pene, porque cada tres fotogramas las protagonistas femeninas le bajaban la bragueta y estaban empeñadas en hacer el amor con él en coches utilitarios, práctica sexual bárbara que estuvo de moda en España en los años sesenta” (Vázquez

Montalbán, 1987: 21). De sus protestas en la prensa y de la lectura de esta novela se deduce que las principales andanadas iban dirigidas principalmente a cuatro de las ocho historias: “El mar, un cristal opaco” (episodio cuarto), “El caso de la gogó-girl” (episodio quinto), “La curva de la muerte” (episodio sexto) y “Recién casados” (episodio séptimo).

Lo que queda de tal deambular entre épocas y manos distintas es, más allá de las diatribas soportadas en su momento, una apreciable serie televisiva que, si bien sacrifica algunos aspectos del Carvalho literario, no deja de aproximarse a aquella crónica urbana de la Transición desencantada del periodo democrático que pretendió hacer Vázquez Montalbán con las historias del detective. Este, tanto en la versión literaria como en la televisiva, resuelve sus casos de una forma poco ortodoxa, alejándose al mismo tiempo de modo muy novedoso de la tradición de ambos medios en cuanto al tratamiento del relato criminal, pero también de la esperanzada visión de un futuro desprendido de las herencias del pasado que durante el periodo que va de 1976 a 1983 se había podido ver en las escasas ficciones televisivas que trataban del presente, y entre las que hay que situar a Pepe Carvalho, La señora García se confiesa, Verano azul, Luis y Virginia o Anillos de oro.

La principal diferencia del Carvalho televisivo con respecto al literario está en la supresión de aquellos rasgos que le dotaban de su complejidad a la vez que convertían la acción detectivesca en un intervalo en la sucesión de los múltiples tiempos muertos que se imponían siempre a la propia aventura criminal. Esto es lo que algunos denominaron en su momento los microclimas sociales o pequeños estudios de costumbres (Molina Foix, 1986), y otros el “manual de insignificancia” de Carvalho: la preparación de sofritos, las charlas con Biscuter y Bromuro, la quema de libros como protesta ante una cultura que oculta la vida auténtica, el universo urbano de Barcelona… (Font, 1986). Podría añadirse también la disminución de la ironía —aunque esta no desaparece del todo— y de las abundantes referencias metaliterarias e intertextuales, a veces a sus propios relatos. A cambio se nos ofrece un Carvalho más cínico, misógino y machista (la frase “Las mujeres no piensan” de “El caso de la gogó-girl” podría servir de ejemplo de dicha actitud), rodeado siempre de mujeres voluptuosas con las que tiene múltiples

encuentros sexuales. Esta transcaracterización del personaje respecto al del texto de partida remite a algunas series foráneas de detectives, como la de Mike Hammer[194], emitida por TVE en la primera mitad del año 1985, mientras que Aristarain rodaba la suya, y cuyo personaje principal participaba de un machismo y unas aficiones sexuales semejantes a los del detective español, pero también a la prevalencia del imaginario erótico en la televisión pública que, según Manuel Palacio, caracteriza a la tercera etapa de la transición televisiva, la de los años ochenta hasta el mandato de José Mª Calviño. Dicho imaginario afectó a recreaciones televisivas de novelas en las que se incluían este tipo de estampas de forma arbitraria, caso de Los gozos y las sombras, y de la emisión de ciertos filmes del tipo El imperio de los sentidos (Palacio, 2009:323). Por consiguiente, y más allá de la adecuación al texto de partida (que no debemos utilizar como criterio de valoración en el caso de las recreaciones de base literaria), es la presión de las normas del sistema de llegada, el televisivo, la que explica en gran parte las elecciones efectuadas por el director cuando retrata a Carvalho en un medio en el que todavía quedaba por hacer la transición hacia la igualdad de género.

A cambio de ello, coincide con el detective de Vázquez Montalbán en todo lo que supone la transgresión de los códigos del relato criminal: la falta de conclusión narrativa de las historias y de la retribución moral del final; la ausencia de un remate feliz con la restauración del orden roto; y la escasa relevancia de la trama detectivesca, atenuada mediante varios procedimientos como la imposibilidad de conocer la verdad (“Recién casados”, “Golpe de Estado”), o el carácter pasivo y no protagonista de Carvalho en la conducción de la misma, con cierta tendencia a la divagación (“Young Serra”, “La curva de la muerte”, “Golpe de Estado”)[195].

Tampoco se aparta en exceso de la intención del escritor de construir una crónica desencantada de la Transición capaz de abarcar el amplio territorio que va desde la marginalidad de los barrios llenos de miseria, prostitución y delincuencia de la Barcelona pobre (“Young Serra”), a los enclaves de la elite social y de la burguesía acomodada de esa misma ciudad en los que reinan la hipocresía, el adulterio, las drogas y el crimen (“La dama inacabada”, “Pigmalion”), la doble moral que esconde bajo una

fachada respetable una pulsión homosexual no reconocida (“El caso de la gogó-girl”), o los beneficios derivados de la especulación inmobiliaria (“Recién casados”). Todo ello ante la pasividad de unos cuerpos de seguridad en los que se advierten la incompetencia (el policía de “La dama inacabada”) y la corrupción (en “El mar, un cristal opaco” el guardia civil que ha estado informando a Carvalho huye con el dinero de la droga en vez de entregarlo; en “Recién casados” el policía le hace los trabajos sucios a un constructor), y ante el desconcierto de una juventud otrora militante en la izquierda política y en la actualidad entregada a las drogas y el hippismo (“El mar, un cristal opaco”). De ahí que los nuevos comportamientos que se hicieron más visibles en la democracia, como el lesbianismo, la homosexualidad, el consumo de drogas o el travestismo, no signifiquen la emergencia de nuevas identidades desligadas del pasado autoritario, sino la persistencia de este último en el nuevo tiempo democrático.

La transición moral quedaba, así, pendiente y a expensas de aquel travestismo dominante en la vida de entonces que el señor Rubiola, adinerado burgués, homosexual vergonzante y padre autoritario, formulaba con estas palabras ante el asombro del detective gallego-barcelonés en “El caso de la gogó-girl”: “No me juzgue señor Carvalho, uno puede mirarse al espejo una mañana y encontrarse con otra persona”.

Lo que seguía sin cambios cuando Vázquez Montalbán escribe sus historias era el espíritu golpista de amplios sectores del Ejército y sus compinches civiles, hecho que nos retrotrae al documental 18 horas de tensión y a su emisión en la misma época que el episodio “Golpe de estado”, durante la campaña del referéndum sobre la permanencia o no en la OTAN.

Ya se dijo antes que en esa campaña la posibilidad de nuevos levantamientos militares se había utilizado como un argumento clave para defender la presencia española en aquel organismo. El de la serie Pepe Carvalho no se parece ni al del 23F ni a los desarticulados de las dos conspiraciones posteriores (la del 27 de octubre de 1982 y la del 2 de junio de 1985), aunque en la historia original de Vázquez Montalbán que inspiró el episodio televisivo, la de Federico III de Castilla y León, el atentado contra el rey que

debía provocar la reacción del Ejército sucedía en enero de 1982. Pero en esa diferencia radica parte de su efectividad, pues al no remitirse a un referente concreto se insinúa su capacidad para reinventarse en cada ocasión como un peligro efectivo para el proceso democrático.

Ahora los golpistas, en el relato televisivo, son dirigidos por un militar y cuentan con una potente trama civil, según nos sugiere el lugar de reunión de todos ellos, la sede de la empresa Tulsaco. Pretenden matar al presidente del Gobierno español —no al rey— el día en el que recibe en el aeropuerto de Barcelona a un dirigente latinoamericano para que los miembros del Ejército aún indecisos se sumen a los ya movilizados a favor del golpe; y todo esto en un contexto de asesinatos de militares a manos de los terroristas y de apelaciones de la Iglesia a reaccionar contra esos atentados. Es en la forma de matar al presidente Robles donde el episodio se distancia de las conspiraciones históricamente conocidas: los golpistas recurren a un asesino profesional y extranjero, un exagente de la CIA compañero de Carvalho, que, finalmente, no lleva adelante su propósito y se suicida, no sabemos si porque su edad no le permitiría salir con bien del suceso o si porque se arrepiente antes de hacerlo. Después de esto, y como acontecía en el original de Vázquez Montalbán, nadie es detenido, siguiendo activas las tramas golpistas y con muchas posibilidades de volver a intentarlo, como se desprende de la contestación que Carvalho le da a su novia Charo cuando esta le propone avisar a la policía: “¿Para qué? Si no lo matan hoy será otro día”. De nuevo otra transición, la militar, que quedaba pendiente, y un episodio que venía a apoyar el discurso del miedo en vísperas de un complicado referéndum para el Gobierno que coincide con el documental ya mencionado.

Sin embargo, a pesar de este uso del relato por parte de TVE, tanto la ironía subyacente en el hecho de servirse de un mercenario por parte de los golpistas, como el recurso a la intertextualidad y a otros referentes fílmicos permite una lectura más ambigua de este capítulo de la serie que desarticula en cierta medida un discurso favorecedor de un imaginario colectivo de miedo al golpe propio de TVE, para convertirlo en un entramado de ficciones capaces de distanciarlo de la realidad histórica del momento. Si el asesino a sueldo lo había utilizado el propio Aristarain en Últimos días de la

víctima y el atentado en el aeropuerto José Luis Borau en Hay que matar a B (1975), la empresa Tulsaco también sería utilizada por el director como el epicentro de todas las maldades, primero como corporación minera en Tiempo de revancha, y años más tarde como inmobiliaria en Lugares comunes (2002).

FRANQUISMO, POLICÍA Y ULTRADERECHA

EN PÁJARO EN UNA TORMENTA

Pero si en aquella serie se mostraban las insuficiencias de una Transición no terminada, sería Pájaro en una tormenta la producción que señalaría el año 1977 como el del fracaso del cambio en los cuerpos policiales, pues este estaba dirigido por la elite franquista que había pilotado el proceso reformista de la Transición de la manera indicada en algunos programas no ficcionales de la época sobre la figura de Adolfo Suárez.

Uno de los reportajes en los que vale la pena detenerse es de la primavera de 1977, posterior a la legalización del PCE y anterior a las primeras elecciones libres tras la muerte del dictador. Se trata de un especial sobre Adolfo Suárez perteneciente al programa España hoy, dedicado a glosar los cambios políticos producidos en esos años que, bajo la dirección del rey Juan Carlos I, habría ido ejecutando el presidente Adolfo Suárez. Se defienden los pasos dados para conquistar la democracia por parte de una nueva generación de políticos jóvenes (aprobación de la ley para la reforma política —1976—, la amnistía de los presos políticos —julio de 1976—, el diálogo con la oposición de izquierdas, y, si bien no se menciona la legalización del PCE, aparecen imágenes de Santiago Carrillo en actos públicos y portadas de revistas con la bandera de esa organización) y se introducen algunas de las líneas de razonamiento que serán más tarde reiteradas a medida que se vaya institucionalizando el discurso televisivo sobre la Transición: la identificación del pueblo español con la Corona como artífice principal del tránsito a la democracia y el valor del consenso entre

diferentes fuerzas políticas[196]. Pero no debemos engañarnos: el reportaje está destinado a tranquilizar a los herederos del franquismo. Solo así se explica que la tolerancia y el diálogo invocados se hubiesen realizado a modo "gatopardesco", según aclaraba el locutor al ensalzar "el saber conceder en lo adjetivo para conservar lo fundamental", y que la nueva España se inspirase en unas palabras escogidas del rey ante las Cortes franquistas el día de su proclamación que sin duda habrían de sonar muy bien a los oídos de los allí presentes, porque hablaban de participación de todos, de respeto a la Iglesia católica, de la familia española como principal educadora, etc. Consecuentemente con ello el reportaje terminaba con unas imágenes aéreas del país, siendo la última de todas la de Toledo y su Alcázar, que destacaba ostensiblemente en la pantalla. Así pues, no solo se utilizaba como la imagen política más reconocible del rey Juan Carlos I la de su discurso del 22 de noviembre de 1975, largamente repetida en reportajes posteriores hasta ser sustituida más tarde por el mensaje de la madrugada del 24 de febrero de 1981, sino que el aparente equilibrio del reportaje se escoraba del lado de los que pretendían integrar a la oposición de izquierdas dentro de una sucesión monárquica de la dictadura y de unas reformas controladas por la elite franquista, conforme a la interpretación de Ferrán Gallego (2008: 483) sobre estos primeros años de la Transición.

Pájaro en una tormenta es la puesta en escena de esa situación 13 años después del citado reportaje. Se trata de la recreación de una novela del mismo título de Isaac Montero, de 1984, que reflexiona sobre la España posterior a la muerte de Franco. La acción de la serie transcurre en el periodo comprendido entre la legalización del PCE y las elecciones de junio de 1977. El asesinato de un ejecutivo por un colaborador de la policía conectado con las tramas ultras y el proceso de reorganización de unos cuerpos policiales ligados a la dictadura darán lugar a una lucha entre dos grupos: quienes pertenecen a la Brigada Político-Social de la época franquista, reacios a desaparecer, y quienes con el mismo origen que los otros pretenden adaptarse a la nueva situación del país, y acaban fracasando. Entremezcladas con esa trama principal aparecen otras: las de los grupos de civiles y militares de la ultraderecha que se oponen al sistema democrático, la de las relaciones sentimentales de los principales protagonistas y la de los colectivos de la izquierda política, sean los vencidos de la Guerra Civil o los jóvenes del presente.

Estamos ante el relato de un periodo muy conflictivo de la Transición, visto a través de lo que acontece en un cuerpo heredado del franquismo, lo que le otorga la triple originalidad de ser una de las primeras miradas televisivas sobre el pasado reciente que desmonta, además, el discurso televisivo sobre los primeros años de la Transición, se ocupa críticamente de una de las instituciones más siniestras que ha sido recurrentemente olvidada dentro de ese pasado, y funciona como metáfora de un todo más amplio, dado que el fracaso de la reorganización policial remite al fracaso del proceso transicional.

Este thriller político-policiaco se emitió en ocho capítulos, de entre 51 y 58 minutos de duración, desde el 21 de septiembre al 9 de noviembre de 1990, los viernes a las 22:45 horas. Fue un producto de encargo a uno de los directores en nómina de TVE, Antonio Giménez-Rico, a quien no le interesaba hacerlo[197], a pesar de contar con un importante presupuesto de alrededor de 500 millones de pesetas y la participación en el guion de cuatro reconocidos profesionales, varios de ellos con una larga trayectoria en la televisión: Manuel López Yubero, Eugenio Martín, Andreu Martín y el propio autor, Isaac Montero, estos dos últimos notables escritores con novelas del género criminal en su haber. Por otra parte, Pájaro en una tormenta había sido calificada en su momento como uno de los títulos más densos y logrados de los publicados en la novela española durante los años que van de 1976 a 1985 (Sanz Villanueva, 1985: 7-8).

Quizás fue lo que había en ella, y que la serie no atenuaba, de ajuste de cuentas con el pasado reciente[198] lo que motivó las prevenciones de las que estuvo acompañada su emisión en aras de la necesaria cohesión social de la audiencia, propia del carácter pedagógico de toda televisión pública, que fueron desde las advertencias de Giménez-Rico sobre una serie “que ya no puede molestar a nadie porque los residuos de la policía franquista ya no existen” (Sánchez Noriega, 1990: 51), al carácter de periodo histórico solo apto para la evocación inocua y no conflictiva de los primeros momentos de la Transición. Esto le venía dado por su colocación en la parrilla de programación después de la serie norteamericana Aquellos maravillosos años, que con un tono nostálgico narraba los años finales de la década de los sesenta. La

emisión el año anterior de la serie española Brigada Central, ambientada en el presente de una policía moderna distanciada de los viejos abusos, también contribuía a esta intención de alejamiento del inmediato pasado del tiempo presente de los gobiernos socialistas.

El trabajo de recreación del texto literario de origen no era sencillo, como reconocía Giménez-Rico: "Para mí, como director, había un problema fundamental, y era, simplemente, que se entendiera, porque era una historia realmente complicada" (Gregori, 2009: 836). Son tres las operaciones discursivas más relevantes realizadas en la serie con respecto a la novela. La primera es la del cambio de los tres narradores de esta, en los que se fundamentaba su complejidad y falta de linealidad en la historia (el policía Jesús López Uña, el Chino; un segundo narrador omnisciente que organizaba la narración de aquel, y el narrador en primera persona que está escribiendo la novela por encargo del policía citado), por un relato en tercera persona y con sucesión cronológica de los acontecimientos. La segunda consiste en darle mayor entidad y protagonismo a ciertos personajes, como al fascista Luis Morillo, a Roque, al cartero del Lagar —a quien se le cambia su pasado socialista de la novela por otro anarquista en la serie pues se trata de un chantajista al que mueve el deseo de venganza, algo, al parecer, incompatible con la filiación socialista de los entonces gobernantes— y a Sabino Mayoral, el colaborador de la policía, ultraderechista y asesino, al que buscan todos los otros. A estos se sumaban, además, varios personajes que no estaban en la novela y que refuerzan la visibilidad de los sectores de la izquierda política opositora a los herederos del franquismo. La última es la de la intensificación del aspecto político de la serie, que procede, en parte, de la emergencia de esos sectores opuestos a Franco y de una cierta alteración del sentido final del texto literario, pues si en este no era posible conocer del todo una verdad que permanecía oculta[199], en el relato televisivo sí se resuelven la trama policiaca y la política, aunque el final quede igualmente abierto en cuanto a lo sucedido con la muerte de los dos protagonistas, ya fuera del cuerpo de policía[200].

La serie tuvo en cuenta, asimismo, los cambios producidos en la ficción televisiva policiaca desde la aparición de Hill Street Blues

(que en España se había emitido en 1986 y 1988 con el título de Canción triste de Hill Street), los cuales empiezan a marcar ya la diferencia entre la conocida como paleotelevisión y la neotelevisión que vendrá después, situándose Pájaro en una tormenta en esa frontera entre ambas por varias razones: la existencia de varios guionistas, la coralidad de los personajes (frente al protagonismo del Chino en la novela de origen), la búsqueda de un mayor realismo en ellos (nacido de su mayor complejidad y lejos del esquematismo de épocas anteriores), el rodaje en exteriores y fuera de plató, e, incluso, la existencia de esos dos policías de roles muy semejantes a los de la serie norteamericana, con la figura más paternal del comisario Cebrián (interpretado por Jesús Puente) y el pasado turbio y bronco del Chino, rodeado de policías más jóvenes sobre los que ejerce una cierta influencia, pero amigo fiel del anterior (a cargo del actor Santiago Ramos). Casi todos ellos rasgos considerados como propios de la ficción neotelevisiva.

Era precisamente esa serie norteamericana una de las que Isaac Montero ponía como ejemplo de la búsqueda de nuevos recursos y de la veracidad del retrato de nuestros contemporáneos cuando defendía el trabajo de los escritores en la televisión, destinado a millones de personas y que no abdicaba de sus más nobles atributos. En su defensa de la televisión pública valoraba justamente lo que muchos escritores e intelectuales le habían reprochado: la labor en equipo como fuente de originalidad y las claves realistas de una narrativa audiovisual que permitía al espectador un autorreconocimiento y una formación ligados a sus raíces e inquietudes “hoy ausentes de las páginas de muchas novelas” pero presentes en la tradición novelesca desde el siglo XIX (Montero, 1996: 36-37).

Este retrato de sus contemporáneos es lo que hay en una serie que habla de fracaso, el de la venganza de uno de los vencidos en la Guerra Civil contra un exvoluntario de la División Azul, reconvertido en poderoso empresario que financia a la ultraderecha al que el partido gobernante quiere llevar en sus listas electorales, y el de quienes dentro de la policía, habiendo sido en otros tiempos perseguidores de la oposición antifranquista, aceptan la nueva situación frente a los nostálgicos del pasado. Un fracaso que implica la derrota de quienes fueron víctimas de la dictadura debido a su

pobreza o a sus ideas, y de la democracia, ya que quienes acaban triunfando son los miembros de la antigua Brigada Político-Social, apoyados por los que gobiernan y no desean que se sepa la verdad, aquellos herederos del franquismo encargados de conducir la Transición. Lo deja muy claro en la serie televisiva el personaje del capitán, un político que actúa de intermediario entre los sectores más reaccionarios de la policía y la ultraderecha e intenta convencer al falangista Luis Morillo para que participe en los tiempos que se avecinan: "¿Qué crees que va a suceder en este país si la gente como tú no acepta gobernarlo de otro modo?". ¿Y no era eso lo mismo que proponía aquel reportaje de 1977 sobre Adolfo Suárez del que ya se habló en su momento?

Falta por saber si esos "residuos de la policía franquista" ya no existían en la época del PSOE, como afirmaba Giménez-Rico. En 1992 vendría la respuesta de la mano del capítulo tercero de la serie Hasta luego, cocodrilo, dirigida por Alfonso Ungría. En él, el personaje que durante la dictadura lideraba un grupo ultraderechista perseguidor de "rojos" en la universidad se había convertido a finales de los ochenta en un comisario de policía dispuesto a ayudar a los mismos adultos que hostigaba cuando eran jóvenes. Y no otra cosa era lo que quedaba latente al término de Pájaro en una tormenta.

BIBLIOGRAFÍA

Baget Herms,

Josep M

a

(1986): "Adiós sin ira a Pepe", La Vanguardia, 21 de abril, p. 46.

Colmeiro, J

osé (2013): El ruido y la furia. Conversaciones con Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios, Iberoamericana-Vervuert,

Madrid/Frankfurt.

— (2014): Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán-Historia y ficción, Anthropos, Barcelona.

Font, D

omènec

(1986): “Dos no son siempre pareja”, El País, 22 de febrero. Disponible en http://elpais.com/diario/1986/02/22/radiotv/509410804_850215.html

Franco Anchelergues, V

icente (2003): “25 años de adaptaciones novelísticas (1975-2000) El caso de Vázquez Montalbán”, en Carmen Becerra et al. (eds.), Mujer, adulterio y cine. Lecturas: imágenes 2, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arousa, pp. 263-276.

Gallego, F

errán (2008): El mito de la Transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977), Crítica, Barcelona.

Gregori, A

ntonio (2009): El cine español según sus directores, Cátedra, Madrid.

Gutiérrez, R

uth

y

Hernández, S

ira (2014): “La ficción televisiva del 23-F. Memoria y mito del golpe a la Transición”, en Francisca López y Enric Castelló (eds.), Cartografía del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular, Laertes, Barcelona, pp.

191-225.

Lacalle Zalduenda, C

haro (2016): “Traduttore, traditore? La adaptación televisiva de ‘Las aventuras de Pepe Carvalho’ (Adolfo Aristarain)”, Signa, 25, pp. 667-683.

Molina Foix, V

icente (1986): “Los arenques de Carvalho”, El País, 21 de marzo. Disponible en http://elpais.com/diario/1986/03/21/radiotv/511743603850215.html

Montero, I

saac (1996): “Servidumbres y estímulos de la televisión para un escritor”, Insula, 589-590, enero-febrero, pp. 35-37.

— (2001): Pájaro en una tormenta, Bibliotex SL, Madrid.

Palacio, M

anuel (2009): “La televisión durante el proceso democratizador”, en Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (ed.), Prensa y democracia. Los medios de comunicación en la Transición, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 317-331.

— (2012): La televisión durante la Transición española, Cátedra, Madrid.

— (2013): “Memoria y pasado en los programas de televisión: los reportajes sobre el 23-F (1981-2006)”, en Norberto Mínguez (ed.), Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 185-199.

Rivero Grandoso

, Javier (2014): “Adaptaciones de Pepe Carvalho: la serie dirigida por Adolfo Aristarain y su recepción crítica”, en Pedro Javier Pardo

y Javier Sánchez Zapatero (eds.), Sobre la adaptación y más allá:

trasvases filmoliterarios, Universidad, Salamanca, pp. 153-160.

Rueda Laffond, J

osé

C

arlos (2014): “El 23-F como recuerdo-destello: prácticas de memoria en el documental televisivo nacional”, en Francisca López y Enric Castelló (eds.), Cartografía del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular, Laertes, Barcelona,, pp. 81-105.

Rueda Laffond

, José Carlos y

Coronado Ruiz, C

arlota (2009), La mirada televisiva. Ficción y representación histórica, Fragua, Madrid.

Sánchez de la Calle, E

ufemia (1997): Isaac Montero: pionero de la novela española, Pliegos, Madrid.

Sánchez Noriega, J

osé

L

uis (1990): “Pájaro en una tormenta. Policía de ficción”, Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos, 212 (diciembre), p. 51.

Sanz Villanueva, S

antos (1985): “El realismo en la nueva novela española”, Ínsula, 464-465 (julio-agosto), pp. 7-8.

Vázquez Montalbán, M

anuel (1986a): “Vázquez Montalbán afirma que su personaje ha sido desvirtuado. TVE estrena la serie Pepe Carvalho”, La Vanguardia, 16 de febrero, p. 86.

— (1986b): “Carvalho”, El País, 20 de marzo. Disponible en http://elpais.com/diario/1986/03/20/ultima/511657201-850215.html

— (1987): Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas, Planeta, Barcelona.

Velasco Marcos, E

milia (2013): “La novela policíaca como testimonio del tránsito político: Pájaro en una tormenta, de Isaac Montero”, en Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribà (eds.), Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic, Andavira Editora, Santiago, pp. 47-54.

FILMOGRAFÍA/PRODUCCIONES DE TELEVISIÓN

Aristarain

, Adolfo (1981): Tiempo de revancha, Aries Cinematográfica, Argentina.

—

(1982): Últimos días de la víctima, Aries Cinematográfica, Argentina.

— (1986): Pepe Carvalho, TVE y Telecip, España [recreación de varias historias de Vázquez Montalbán].

—

(2002): Lugares comunes, Adolfo Aristarain, INCAA, ICO, ICAA, Pablo Larguia, TVE, Shazam SA, Tornasol Films y Vía Digital, Argentina.

Bochco

, Steven (1981): Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues), MTM Enterprises, EE UU.

Borau

, José Luis (1975): Hay que matar a B, El Imán Cine y Televisión SA, Luis Merino, Taurean Films, España-Suiza.

Brody

, Larry (1984): Mike Hammer, Columbia Pictures Televisión, EE UU.

Chávarri

, Jaime (1982): Luis y Virginia, TVE, España.

Equipo de Informativos de RTVE

(1977): “Especial Adolfo Suárez”, España hoy, TVE, España.

—

(1981): “18 horas de tensión”, Informe semanal, TVE, España.

—

(1981-1986): “18 horas de tensión”/“Golpe de estado del veintitrés de febrero, 23F” [programa especial informativo para los premios Emmy], TVE, España.

—

(1996): “Quince años después (23-F)”, Informe Semanal, TVE, España.

Fernández-Cormenzana

, José (1988): “Un ejército para la democracia”, Ayer, TVE, España.

Giménez Rico

, Antonio (1990): Pájaro en una tormenta, TVE, España. Recreación de la novela del mismo título de Isaac Montero.

Kulik

, Buzz (1983): Furia de ángeles (Rage of Angels), Furia/Oringer Productions y NBC Productions, EE UU.

Magro

, Baltasar y

Alameda

, Soledad (1985): “Operación Tránsito”, Teleobjetivo, TVE, España.

Marlene

, Neal, y

Black

, Carol (1988): Aquellos maravillosos años (The Wonder Years), New World Televisión y The Black/Marlene Company, EE UU.

Marsillach

, Adolfo (1970-1976): La señora García se confiesa, TVE, España.

Masó

, Pedro (1983): Anillos de oro, Pedro Masó Producciones Cinematográficas y TVE, España.

—

(1989): Brigada Central, Pedro Masó Producciones Cinematográficas y TVE, España.

Mercero

, Antonio (1979-1980): Verano azul, TVE, España.

Moreno

Alba

, Rafael (1981): Los gozos y las sombras, TVE, España.

Nicholson

, Arch et al. (1984): Brigada especial (Special Squad), Crawford Productions, Australia.

Oshima

, Nagisa (1976): El imperio de los sentidos, Oshima Productions/ Shibata Organisation (Tokio)/Argos Films (París), Japón.

Prego

, Victoria y

Andrés

, Elías (1995): La Transición, TVE, España.

Quer

, Silvia (2009): 23-F: El día más difícil del Rey, TVE, España.

Ungría

, Alfonso (1991): Hasta luego, cocodrilo, TVE, España.

Capítulo 12

Dagoll Dagom: entre las tablas y la PANTALLA.

transición y transferencia intermedial

DAVID R. GEORGE, JR.

Para celebrar el 40 aniversario de su fundación, la compañía teatral Dagoll Dagom crea para Televisió de Catalunya (TV3) un documental que recoge su trayectoria desde los inicios en 1974 hasta la reposición en el otoño de 2014 del musical Mar i cel (estrenado en 1988). La càpsula del temps. Dagoll Dagom, 40 anys sigue, así, a los tres codirectores del colectivo, Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella y Miquel Periel, quienes recorren el espacio que almacena el attrezzo y el vestuario de sus producciones, seleccionando objetos que, en una caja del tiempo, dejarán constancia de cuatro décadas de trabajo para futuras generaciones. La voz en off de la cabecera enfatiza la trascendencia que el aniversario tiene para la historia de Cataluña. Sin embargo, los recuerdos que suscitan los objetos correspondientes a las obras que consolidaron el éxito del grupo entre 1975 y 1985 repercuten más allá del ámbito catalán, al ser rememorados igualmente por personajes emblemáticos del mundo del teatro y de la música de la Transición a nivel nacional. Por ejemplo, Juan Echanove sitúa rotundamente el impacto de los espectáculos en la memoria de un tiempo que es asimismo emblemático como escenario de creatividad asociado a Madrid: "¿Cómo es posible que a mí se me haya olvidado casi todo lo que he hecho y me acuerde de Glups!!?" (Orfila, 2015). Otros aportan más detalles sobre el carácter de la experiencia que supuso haber asistido a ese y otros espectáculos. Cayetana Guillén Cuervo los recuerda "como algo que había que ver, y muy rompedor, muy luminoso, muy… como celebrando la libertad, la democracia, lo carnal" (Orfila, 2015). Es otra actriz madrileña, Ana Belén, quien describe de forma exacta el eje de la novedosa manera de hacer teatro musical: poniendo el género, primero, al servicio del proyecto de la Transición y, luego, a las necesidades de cultivar un espectáculo de calidad pero comercialmente viable. Lo define como

“una explosión de color, de energía, de música, de baile, de rigurosidad, al mismo tiempo. Era ver que había otra posibilidad de hacer teatro musical” (Orfila, 2015).

La publicación un año después, en 2015, de Memòries trobades en una furgoneta, en el que Joan Lluís Bozzo recorre los años de formación de la compañía, resulta otro texto de apoyo a la conmemoración: bajo el recuerdo nostálgico del vehículo que transporta al grupo por la geografía del país, se incluye el reconocimiento de la televisión como medio que transporta en otra dimensión. Reportaje televisivo y memorias escritas, a pesar del envoltorio en lengua catalana que consolida la identidad del grupo hoy día, revelan el nivel de su impacto más allá de esas fronteras lingüísticas, con la inclusión en el reportaje del testimonio en castellano de personas conocidas que sitúan los espectáculos del grupo en la memoria cultural de la capital del país y de la “movida”. También pone de manifiesto el importante papel del medio televisivo para la consecución de la impronta más abarcadora que tuvo el colectivo en los años de cambio.

De ahí el incentivo de trazar la identidad de Dagoll Dagom, en tanto que compañía catalana de impacto nacional, a partir de la huella televisual de sus obras emblemáticas de la Transición: Nocturn per a acordió (1975), Antaviana (1978), Nit de Sant Joan (1981), Glups!! (1983) y El Mikado (1987). La progresión temática que presentan estos espectáculos, desde la recuperación de la memoria histórico-cultural a partir de textos antes censurados hasta la reflexión crítica sobre nuevos modos sociales mediante el cómic contemporáneo, se puede analizar en los diferentes formatos en los que se transmiten en la pequeña pantalla. Los dos primeros títulos hacen referencia a los acontecimientos de orden político de la Transición en un modo que celebra las nuevas oportunidades para la manifestación artística y literaria abiertas por el proceso: la publicación y revitalización de escritores no gratos para la dictadura —con la escenificación de poemas de Joan Salvat-Papasseit en Nocturn per a acordió— y la vuelta de los exiliados de la Guerra Civil —con la adaptación de Pere Calders en Antaviana—. Los textos de Salvat-Papasseit y Calders están originalmente escritos en catalán, condición que contribuye a su marginación de la cultura española durante décadas. Revitalizarlos supone, sin duda, activar un dispositivo

contestatario y reivindicativo de la identidad catalana, lo que conlleva además la posibilidad de que dichos textos sean compartidos por un público castellanoparlante. La peculiaridad lingüística no es, pues, exclusivista. Tampoco en el contexto de los primeros años ochenta, cuando Nit de San Joan y Glups!!, obras originales del grupo también escritas en catalán, pasan a criticar de manera irónica otros efectos sociales de la cristalización democrática en el reciclaje de formas y actitudes colectivas. Esta trayectoria temática, que invita a ser descifrada como paradigma de desencanto expresado de forma lúdica respecto a la idealización previa, refleja la propia visión política de la compañía según esta se adapta a la transformación operada en el campo cultural en todo el país, al tiempo que se hace espejo de la misma. Se puede decir que Dagoll Dagom no rehúye el compromiso político directo, aunque su sentido del humor y de lo poético provee al grupo de un ágil marcador de pautas para la autorreflexión como progresión a partir del agotamiento potencial del elemento contestatario tras el final de la dictadura. El catalán como arma de expresión en un plano reivindicativo de lo cultural no impide al colectivo, sino que le facilita la posibilidad de mantener una identidad múltiple como un elemento más en la flexibilidad con la que la compañía traza su visión de lo político como componente social y cultural dinámico.

La plataforma televisiva, que facilita la transferencia del escenario a la pequeña pantalla en el marco de consolidación de un nuevo campo de gestión cultural, viene a ser el mismo vehículo que produce el cambio de proyección de la compañía dentro y fuera de las comunidades catalanoparlantes. En tanto visión retrospectiva, que se hace eco de la conmemoración como ocasión propicia al análisis, este apunta a la Transición como marco ejemplar de integración, abierto a la celebración cohesiva de creatividad surgida en el país, como espejo y termómetro de sus transiciones; un marco paulatinamente desplazado por las opciones que surgen en el ámbito mediático, entre otros, como foro de una producción de afianzamiento de la identidad local.

Se puede decir que Dagoll Dagom anticipa la Transición, ya que el concepto de teatro colectivo es por sí mismo una contestación a la hegemonía del autor al proponer un modo de trabajo basado en un sistema de igualdad entre la labor creativa y la gestión. La incursión

de la compañía en la televisión atestigua cómo el ente público se adapta a proyectar los nuevos modelos en la esfera de la producción dramática, importante en los espacios de programación, y en todo aquello que en forma y contenido refleja los modos de democratización de la sociedad, al margen de la presencia activa en espacios informativos del desarrollo del proceso en la escena puramente política. El discutido o celebrado papel de TVE como impulsora o como "freno" del proceso de cambio político es secundario, según Manuel Palacio (2012: 11), al reconocimiento de la función del ente público como generador de un espacio público democrático. Un concepto similar subyace en los principios estéticos de Dagoll Dagom, que busca la recuperación, primero, y la expansión, después, de un espacio teatral desde el que transmitir a todos los públicos "un mensaje progresista y solidario" (Dagoll Dagom, 2016). Las tres obras de la compañía más centradas en el marco temporal del proceso constitucional se embarcan en el proyecto de recuperación del espacio democrático por medio de la reivindicación de autores censurados durante la dictadura: Joan Salvat-Papasseit, Pere Calders y Rafael Alberti. Los dos últimos son figuras que regresan del exilio para formar parte del contexto cultural y político de un país que ha de conectar asimismo con su obra. Si Calders viene en principio a reintegrarse en el panorama de las letras catalanas —un contexto restringido respecto a la gran presencia que tiene Alberti en España, por ejemplo—, gracias a Dagoll Dagom y a su adaptación al castellano, con música, de los escritos del autor barcelonés, logrará una mayor proyección en su regreso.

Conviene poner en perspectiva esa presencia del teatro catalán en el espacio cultural nacional y televisivo, a fin de entender su importancia tras 1976. Los espacios dramáticos figuran en la programación televisiva casi desde el inicio de la historia de TVE: la obra que inicia esa trayectoria es La herida luminosa (1954), de Josep Maria de Sagarra, emitida en febrero de 1958 en el primer gran programa dedicado al teatro: Fila Cero (Rodríguez Merchán, 2014: 270). A partir de 1960, este espacio se rebautiza primero con el título de Gran Teatro y, después, como Primera fila, que se emite una vez por semana desde 1963 hasta la inauguración de los nuevos platós de Prado del Rey, en 1965. El mítico Estudio 1 sucede a estos espacios y sigue en la parrilla hasta 1974, cuando viene a ser

sustituido por Noche de Teatro y, luego, por El Teatro, que dura hasta los años ochenta (Fernández, 2014: 129). El teatro ocupa asimismo un lugar esencial en la oferta de la sucursal catalana del ente público, TVE Cataluña, llamada "circuito catalán", que nace en 1959 y alberga desde octubre de 1964 el espacio Teatro catalán, primer programa emitido en esta lengua e inaugurado con la misma obra de Sagarra que inicia Fila Cero, pero en versión original: La ferida lluminosa (González Monge, 2015: 26). El nombre del espacio cambia en 1973 a Teatre catalá, y se sigue emitiendo de forma intermitente junto con otros como Lletres catalanes, La comèdia o Teatre, que ocupan hasta principios de los noventa un lugar importante en una parrilla de programación con una declarada doble función: normalizar la lengua y recuperar el patrimonio cultural catalán. El tercer canal en Cataluña, TV3, nace en el otoño de 1983 y desde el primer momento viene a restar audiencia al circuito catalán de TVE.

La preponderancia de los espacios de teatro y de variedades explica en parte por qué Dagoll Dagom se presta a llevar sus obras a la pequeña pantalla desde el principio de su existencia. Por supuesto, el giro hacia el teatro comercial que da la compañía al adoptar plenamente el género del musical con Antaviana es perfectamente compatible, al menos en apariencia, con el equilibrio que intenta mantener TVE entre su misión de servicio público y los intereses económicos generados por la necesidad de complementar las subvenciones del Estado con la venta de espacios publicitarios. La apuesta por el género musical resulta, por otra parte, un vehículo de supervivencia comercial ante las incertezas de un nuevo régimen democrático. Bozzo se refiere al compromiso con un teatro de calidad, repitiendo el mismo discurso que existía para la televisión en términos generales, y también respecto a la oferta de espacios cinematográficos; el teatro, después de todo, en tanto que espectáculo, compartía un mismo paquete de reformas con el cine y la televisión. La elección del lenguaje del teatro musical se explica, pues, por su especial capacidad para fomentar una comunión entre espectador y espectáculo apelando directamente a los sentimientos, locales y personales, que permiten que el público se reconozca en las figuras y situaciones presentadas (Bozzo, 2015: 56-58). El teatro de Dagoll Dagom rompe por norma la cuarta pared para interpelar al espectador e incorporarlo a un espacio imaginario que siempre

resulta familiar, por muy extraño que sea.

A partir de que Bozzo asuma el papel principal de director en 1978, la relación entre Dagoll Dagom y el medio televisivo se hará fluida y constante. Antes de formar parte de la compañía, él ya había presentado una propuesta de guion basada en un cuento de Pere Calders al director Sergi Schaaff, creador de espacios dramáticos para TVE Cataluña tan importantes en los años de la Transición como Ficciones, Original, Teatro Club o Taller de comèdies. En sus memorias, al recordar la gestación de Antaviana, reconoce que el modo colectivo de trabajo teatral guarda cierta afinidad con la labor en equipo en la que se apoya la producción de ficciones televisivas: "un mode de producció fortament implicat amb el producte, […] un concepte de productor/autor que en molts casos s'ha anticipat al concepte actual de productor televisiu" (Bozzo, 2015: 139). Como ocurre con casi todos los grupos de teatro que nacen en los años setenta bajo el signo del teatro colectivo, a lo largo de los ochenta se definen y se especializan cada vez más los distintos papeles desempeñados por cada uno de los miembros del grupo. Aun así, Dagoll Dagom conserva el espíritu democrático fundacional, que justifica no solo su apuesta por el teatro comercial y musical, sino también su intervención directa en la televisión a partir de 1993 con la creación de series de comedia originales para TV3: Oh, Europa! (1993), Oh, Espanya! (1996), La memòria dels Cargols (1999), Psico-Express (2001) y La sagrada família (2010-2011). Estas creaciones ya forman plenamente parte de una identidad de la compañía definida desde Cataluña y sus foros de comunicación y cultura, siempre dentro de los parámetros de búsqueda de espacio público, clave del éxito continuado a la hora de representar la historia y los modos sociales desde la comedia sofisticada para un público amplio (Cueto Asín y George, 2011: 326).

En 1977, Nocturn per a acordió, basado en poemas de Salvat-Papasseit con música de los cantautores Quico Romeu, Ramon Muntaner y Lluís Llach, se graba para el espacio Taller de comèdies de TVE Cataluña. La producción, dirigida por Joan Bas, es fiel a la puesta en escena original del espectáculo estrenado en el Institut de Teatre en 1975: ahora se utiliza la cámara para traducir al medio televisivo las premisas vanguardistas y contestatarias de la

dramaturgia colectiva. Con claro propósito didáctico y reivindicativo, los versos del poeta se teatralizan enmarcados por un monólogo autobiográfico en el que un joven Salvat-Papasseit recorre tres constantes de su vida y obra: la pasión, la enfermedad y la muerte (Dagoll Dagom, 1975: 13). Como imagen de apertura, una fotografía del rostro del escritor se funde con la del actor que lo interpreta como narrador y guía de las 15 viñetas que componen el espectáculo. El deseo de visualizar los versos se logra con una cámara que salta de poema en poema por medio de una toma panorámica, sin necesidad de recurrir a las diapositivas que vertebraban la puesta en escena teatral. Se yuxtaponen los poemas declamados de viva voz por los seis actores con versiones musicales de los cantautores, cuya participación contribuye al atractivo para la audiencia del programa de 1977. A pesar del reconocido catalanismo de Salvat-Papasseit, la obra fielmente llevada al circuito catalán de TVE se enfoca en su ideario anarquista, haciendo encajar a la figura en un contexto antifranquista (Corominas, 2003). El hecho de emitirse en catalán y en las comunidades catalanoparlantes limita, no obstante, la posibilidad de incluir al poeta en la lista de autores reivindicados a nivel nacional, mientras que facilita su entrada en el canon literario catalán que se desea recuperar junto con la lengua. A partir de la emisión de Nocturn per a acordió, el 3 de enero de 1977, el espacio Taller de comèdies se incorpora a la parrilla regular de TVE Cataluña con una cadencia bisemanal, como iniciativa concebida para aumentar las emisiones en catalán siguiendo las pautas del proceso político de cambio (Informaciones, 1976). En el contexto de la televisión de 1977, la obra rememora una resistencia incipiente que existía antes del final de la dictadura. El hecho de recuperarla para el circuito catalán de TVE es una señal de apertura y cambio, pues antes de 1976 el teatro en catalán se permitía siempre y cuando no causara problemas para el régimen. La obra participa, pues, de una iniciativa de TVE Cataluña para posicionarse a la cabeza de la recuperación del catalán dentro de un proyecto más amplio de restauración democrática.

No hablaré en clase, primer gran éxito de la compañía, también tiene su pase por televisión, pero solo en fragmentos emitidos por la segunda cadena de TVE que atestiguan su estreno en la Sala Cadalso de Madrid. Llama la atención que la obra que establece la fama de Dagoll Dagom

en los meses precedentes a las primeras elecciones desde la Guerra Civil, en 1977, no llegue en su integridad ni a los espacios dramáticos ni a las revistas de música y teatro que pueblan la parrilla del ente público en aquellos años. Esto se debe quizás a que sus contenidos, no escritos como texto de modo convencional, sino elaborados espontáneamente a partir de libros escolares usados durante la dictadura, resultan controvertidos en el momento de su estreno, pero pronto van a perder vigencia con la consolidación de la democracia. Bozzo advierte de que, fuera del marco político y cultural de la primera Transición, la memoria del nacionalcatolicismo que representa No hablaré en clase corre el peligro de convertirse en nostalgia y subvertir, así, su sentido contestatario (Bozzo, 2015: 43-44). La obra recuerda la dictadura cuando esta se encontraba dando sus últimos coletazos, y tuvo que sortear aún el control de la censura. Hace una llamada urgente a la necesidad de reformar las instituciones educativas del país, satirizando unas doctrinas que el público del momento pudo reconocer. Por otro lado, al ser un espectáculo concebido y representado en castellano, debido al material que recicla, tampoco va a encontrar cabida en los espacios teatrales del circuito catalán que buscan potenciar la lengua.

Antaviana, estrenada en versión original en septiembre de 1978 en la Sala Villarroel de Barcelona y en castellano en abril de 1979 en el Teatro Martín de Madrid, incorpora música del entonces popular cantautor Jaume Sisa a una selección de cuentos de Pere Calders. Se trata de la primera incursión de Dagoll Dagom en el teatro musical y su primer gran éxito a nivel nacional. A pesar de su aparición pocos meses antes de la ratificación de la Constitución, momento culminante de la Transición, en cierto sentido se puede considerar ya como una obra de la pos-Transición, por la ligereza de unos contenidos que dejan atrás un sentido de protesta. En palabras de Bozzo: “es trencava la línia de teatre/denúncia, de teatre/protesta que havia inspirat gairebé tots els espectacles de l’època i s’obria una finestra als somnis, als colors, a l’humor” (2015: 124). En una serie de espacios fragmentados, ubicados en un universo autónomo, en Antaviana se elaboran relatos, muchas veces inacabados y de carácter surrealista, de Calders, con un personaje —Arlequí/ Arlequín, de la Comedia del Arte— como guía a un mundo de sueños.

El 10 de septiembre de 1983, Mercè Vilaret, veterana realizadora de

TVE Cataluña, presenta un programa especial dando la bienvenida a la nueva emisora catalana TV3, puesta en marcha esa noche (González Monge, 2015: 77). Con la llegada al poder del PSOE en 1982, la producción dramática para el circuito catalán de TVE repunta brevemente, haciéndose eco de la nueva política cultural socialista, y actuando como respuesta por parte del equipo de TVE Cataluña a la competencia que supone la aparición del nuevo canal autonómico. La versión de Antaviana para la televisión se rueda en un plató de los estudios de RTVE, en Esplugues de Llobregat, para ser emitida el Día de San Esteban (26 de diciembre, festivo en la comunidad autónoma) de 1983 en la segunda cadena de Cataluña (el circuito catalán). Este momento coincide con el triunfo de Glups!! en el Teatro Victòria, y funciona en cierto modo como mecanismo de promoción para la nueva obra del grupo en cartelera, al tiempo que inspirará la reposición de la pieza dos años más tarde. Declara la realizadora del montaje, la misma Vilaret: "Antaviana es una obra eminentemente teatral, es por esto que […] hemos creído más importante respetar el espíritu y la forma de su estructura escénica, […] montar su estructura genuina en los estudios y trabajar como si se tratase de una retransmisión" (Vilaret, 1983: 58). A pesar de las intenciones de la directora, en la opinión de Bozzo, la grabación va a ser un fracaso ya que "no transmetia ni la màgia ni l'humor de l'espectacle" (2015: 303). Efectivamente, hay un desfase entre el estilo vanguardista de la obra, aplaudida por cientos de miles de espectadores entre 1978 y 1981 en toda España, y la sobriedad de la versión televisiva. Sigue los parámetros del "teatro de estudio" al estilo de Estudio 1, bajo los cuales el montaje de la obra se traslada al plató de televisión casi sin alteración y ante un público reducido o sin él. La falta de interacción entre los actores y un público real, así como la alternancia de planos generales del proscenio y planos medios, con algún primer plano, pesan sobre una realización que se vuelve estéril y aburrida.

El 13 de noviembre de 1981, TVE dedica el espacio musical Música, maestro al siguiente espectáculo de Dagoll Dagom, Nit de Sant Joan, que desde octubre de ese año se representa en castellano en el Teatro de Bellas Artes de Madrid. El programa, dirigido y presentado por Carlos Tena, ofrece a los telespectadores de la primera cadena un resumen de la obra, haciendo especial hincapié en la música y las canciones originales de Sisa y en la actuación del

mismo cantautor en el escenario. También hace referencia a la participación de Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma como traductores. Siguiendo las pautas del teatro musical iniciadas con Antaviana, el colectivo lleva el experimento al terreno de la revista, al componer 12 sketches intercalados por canciones que evocan el ambiente y las peculiaridades de la celebración del solsticio en una localidad catalana la noche del 23 de junio. Las viñetas representan una serie dispar de situaciones con referencia a la actualidad, pero con elementos de la estética "galáctica" de Sisa, definida como "una manera de interpretar y ordenar la realidad a partir de la aceptación de todas las realidades posibles o imaginadas" (Hidalgo, 2008). No obstante, la segunda colaboración con Sisa no resulta tan feliz como la primera, debido, en parte, a que emergen dos visiones acerca de cómo casar el éxito comercial con los principios ideológicos y estéticos contestatarios del tardofranquismo. Si bien, la aceptación a escala nacional de Antaviana confirma para Dagoll Dagom la viabilidad de otro proyecto teatral representado en dos idiomas, castellano y catalán, las versiones castellanas de esta obra y Nit de Sant Joan alientan al cantautor a aflojar su compromiso con la cultura catalana para perseguir mayores audiencias en el seno de la efervescente industria musical de la capital (Bozzo, 2015: 205). Bozzo (2015: 195) cuenta como anécdota que una de las últimas representaciones de Nit de Sant Joan en Madrid coincide con la primera victoria de los socialistas: "Aquella nit d'octubre de 1982, potser de forma exagerada, ens sentíem protagonistes de la historia i ens semblava que res no tornaria a ser com abans. L'atzar ens dugués a estar just sota de la finestra des de la qual en Felipe González i l'Alfonso Guerra van saludar el poble". La viñeta protagonizada por los "progres" a los que se pinta "trasnochados", una de las más emblemáticas de la obra, cobra ahí mismo sentido simbólico, señalando el fin de una etapa de signo político y el inicio de otra que consolidará el éxito de la estética galáctica de Sisa. Los progres protagonistas, Roger e Imma, se niegan rotundamente a unirse a la fiesta electoral por principios: por ver en ella "la 'hipocresia lúdica institucionalitzada'" (Dagoll Dagom, 1996: 62).

Si bien Antaviana actúa como puente de tipo poético entre el tardofranquismo y la Transición, Glups!! resulta una comedia ácida sobre la sociedad y la política del momento coincidente con el primer gobierno del PSOE a través de la sátira de la progresía y los

valores heredados de Mayo del 68. Estrenada en julio de 1983 en el Teatre Municipal de Girona (en el caso de la versión castellana, el 17 de febrero de 1984 en el Teatro de la Comedia de Madrid), Glups!! se basa en historietas del dibujante francés Gérard Lauzier, con música de Joan Vives. La magia, la ternura y la nostalgia de los cuentos de Calders se tornan aquí en otra poética, "intencionadamente no literaria", "destilada de los conciertos de rock, de los programas concurso de la televisión, de la estética de las discotecas, de los cómics y de las rebajas de los grandes almacenes" (Dagoll Dagom, 2016). La televisión como interlocutora y mediadora de la nueva realidad sociopolítica de la Transición se incorpora de forma literal a la obra: al fondo del escenario hay un televisor que se apaga y se enciende a lo largo de la función para marcar el paso entre viñetas. La obra arranca con una canción en la que los actores expresan su extrañeza al encontrar el público en el teatro en lugar de estar en casa delante del televisor, espetándole: "Se us ha espatllat potser el televisor? / O és que no feien res / que us agradés / per la segona cadena?" (Dagoll Dagom, 1998: 12).

Esta obra llega a la televisión en clave de reportaje-documental, a cargo de Luis López Doy, el 25 de diciembre de 1985, en la segunda cadena de TVE en Cataluña (el circuito catalán). En lugar de la obra completa, el programa ofrece una selección de cuadros y canciones enlazados por escenas de ensayo y visitas a los camerinos, bastidores, palcos y foso de la orquesta, donde se entrevista a los miembros de la compañía. Estos optan por el citado formato debido a su insatisfacción con la versión de Antaviana. Hay que tener en cuenta también que rechazan la idea de grabar Nit de Sant Joan (1981), a pesar de su éxito, precisamente porque no se fían de la capacidad del medio televisivo para transmitir la esencia de la obra. Pero tampoco quedan totalmente contentos; reconoce Bozzo que, si bien en 1985 funciona el intento de compensar la falta de interacción con el público mediante entrevistas con los actores que hablan directamente a la cámara, el paso del tiempo erosiona el sentido testimonial buscado: "vist des de la perspectiva que donen els anys, es perd el caràcter testimonial que ha de tenir un document d'aquest tipus, ja que no conté tot l'espectacle sencer i ordenat […]" (2015: 304). El programa sí cumple la función de documento, pero no de la obra, sino del momento de producción de la misma; quizás el director echa de menos un fiel recuerdo de la

obra íntegra y de la reacción del público de ese momento, tal y como se registra en la precaria grabación de la obra Èxit del grupo El Tricicle, estrenada en TV3, que lleva poco más de un año en marcha, un día después (el Día de San Esteban de 1985). El enfoque en el quehacer teatral de la compañía encaja a su vez en el contexto de la efervescencia cultural de la "movida", llevada a la televisión por programas como La edad de oro: la cabecera del reportaje incluye dibujos de Lauzier como trasfondo de los créditos, y una voz en off anuncia la naturaleza del programa. Los integrantes de Dagoll Dagom ocupan el hall del teatro y lo incorporan al espectáculo televisivo con el público de la obra; conectan lo expuesto sobre las tablas con espectadores ficticios cuyas vidas cotidianas se representan en la función. Glups!! se presenta de forma explícita como obra de pos-Transición, en tanto que crítica el proyecto recién terminado, sobre todo ironizando acerca de los pasos dados por el primer Gobierno socialista. Viene a ser, si se quiere, una primera evaluación o reflexión sobre la Transición justo en el momento en que se da por acabada.

En diciembre de 1986, la nueva directora de TVE, Pilar Miró, firma un convenio que permite al tercer canal de Cataluña acceder a los enlaces de TVE. A partir de este momento, como afirma Enrique Bustamante (2013), los dos canales que ofrecen programación en catalán coexisten en un ambiente de entente cordial. Seis meses antes, primero en el Teatre Auditorium, de Palma de Mallorca, y, después, en el Teatre Grec, de Barcelona, Dagoll Dagom estrena El Mikado, la primera adaptación producida en España de la ópera cómica de 1885 de los ingleses W. S. Gilbert y Arthur Sullivan. La traducción del libreto es de Xavier Bru de Sala y la música es de Joan Vives. Al igual que Glups!!, esta obra presenta también un corte satírico, pero revestido de japonería, o capricho pintoresco en el cual abundan kimonos, abanicos y cerámicas. Del mismo modo que la obra original británica capta la mezcla de fascinación y trepidación que Japón provoca al final del siglo XIX, la versión de Dagoll Dagom se ríe de la amenaza de la hegemonía económica del país asiático en los ochenta. Aprovecha, a su vez, el efecto de extrañamiento producido por el colorido y exótico atrezo para lanzar una sátira encubierta de la política y la sociedad catalanas del momento: la campaña de las futuras olimpiadas o el eslogan "Barcelona, més que mai", entre otras cosas.

Grabada en el Teatre Victòria durante dos funciones y estrenada el 16 de noviembre de 1987 en TV3, la obra constituye el principio de una larga colaboración entre Dagoll Dagom y la televisión catalana. En opinión de J. M. Baget Herms (1987: 72), la realización del programa, a cargo de Manel Esteban, "subraya los valores plásticos de la puesta en escena sin traicionar un planteamiento netamente escénico. El público, la platea, juega por ello un papel en el espacio en el que se desenvuelve la representación y sus risas y aplausos recuerdan ese carácter de espectáculo, irónico y lúdico". Efectivamente, por medio del procedimiento de mise en abyme, la adaptación le recuerda al telespectador que está viendo una retransmisión, con tomas del público y el sonido de sus risas y aplausos. Al mismo tiempo, le invita a traspasar la cuarta pared y a circular por el proscenio; los actores frecuentemente empiezan hablando y cantando a la platea, y luego se dirigen a la cámara para interpelar directamente al público que se encuentra en casa. La cabecera muestra la entrada de los espectadores al teatro: entre otros personajes del momento, aparece Pilar Miró. La inclusión de esta imagen en un programa realizado netamente por el tercer canal catalán, que para entonces se sostiene con fondos publicitarios —y, por lo tanto, no depende del ente público nacional—, se incorpora en El Mikado, tanto en forma de espectáculo teatral como de evento televisivo.

Con la adaptación del musical inglés se cierra de forma definitiva la etapa de la Transición para Dagoll Dagom, ya que a partir de ese estreno su actividad teatral se concentra en Cataluña y su imagen se consolida entre el público catalanoparlante; sus siguientes espectáculos se transmitirán exclusivamente a través de TV3. Así, la comparecencia de Miró en la pantalla coloca la Transición en el pasado, al convertir en mera espectadora a la mujer que representa la consolidación del cambio político en el campo de los medios audiovisuales después de 1982. Desde entonces la compañía catalana deja de formar parte de aquella "televisión culta y divertida" que anuncia perseguir Miró al asumir la dirección de RTVE en 1986 (Gómez, 1986).

Observamos, para finalizar, que la evolución de Dagoll Dagom desde el teatro colectivo itinerante hacia estructuras de teatro comercial y musical se da en paralelo a las modificaciones en los

sistemas de televisión nacional y autonómica a partir de 1978. Aunque la identidad del grupo no varíe en estos años, sí se observa el cambio en el grado de su proyección fuera de las comunidades catalanoparlantes. Pese al éxito de las versiones en castellano de Antaviana y Glups!!, solamente las originales en catalán son televisadas, de modo que su alcance se limita a los espacios cubiertos por el llamado circuito catalán de TVE. En la grabación de El Mikado cabe ver reflejados los ajustes políticos que a partir de 1983 hacen que TVE Cataluña sea eclipsada por TV3 en el papel de patrocinadora y depositaria mediática de la lengua y la cultura catalanas.

Se puede concluir, en primer lugar, que las producciones teatrales de Dagoll Dagom pasan de ser un producto destinado a un segmento marginal dentro de la oferta de TVE a cobrar estatus de patrimonio cultural en la parrilla de TV3; mientras TVE Cataluña vincula la compañía al fenómeno de la "movida" en clave de manifestación regional: en la nueva corporación pública catalana se reclama al grupo dentro del programa de reivindicación nacional en torno a los Juegos Olímpicos. La segunda conclusión que se puede extraer concierne a la orientación paulatinamente más comercial de Dagoll Dagom, que confiere al pase de sus obras por televisión, sea en el circuito catalán de TVE o en TV3, una función publicitaria implícita llamada a llenar los teatros de telespectadores: casi todas las emisiones van a coincidir con reposiciones de obras o con estrenos de nuevos montajes. De este modo, a la par que los canales autonómicos roban audiencia al circuito de TVE, el grupo se retira del circuito nacional para ir detrás del público de habla catalana. Ello le resta el carácter itinerante original, y, paulatinamente también, le enfrenta a situaciones de tensión lingüística, como las que encuentra en Valencia, donde sus producciones en catalán comienzan a topar con la reticencia de una gestión cultural a cargo de sectores conservadores. Por último, la trayectoria expuesta invita a mirar atrás con cierta añoranza —y en ello acompaña el propio Bozzo— al espacio que la Transición abrió a una cultura y a un espíritu de integración de la cultura teatral catalana, no solo en los escenarios de la capital del país, sino también en todo el ámbito castellanoparlante por medio de la pequeña pantalla. Allí se supo apreciar y aplaudir lo que Dagoll Dagom y otras compañías aportaban de innovación mediante espectáculos vinculados a la

reivindicación de una literatura catalana que era parte de la del país que sufrió la represión y el exilio de sus intelectuales, junto a una visión satírica de costumbres contemporáneas, donde los rasgos diferenciales que pudiesen existir no se resentían ni impedían identificarse con su calidad poética y su humor. A pesar de reconocer con añoranza este hecho, la compañía, con su sistema de reposición y conmemoración de su propia fundación y trayectoria, muy dependiente del medio televisivo, termina por eludir la proyección nacional de la que un día gozó y crea para sí una memoria de institución cultural catalana.

Bibliografía

Baget Herms

, J. M. (1987): “Un hermoso espectáculo”, La Vanguardia, 18 noviembre, 72.

Bozzo

, J. L. (2015): Memòries trobades en una furgoneta, Barcelona, Empúries.

Bustamante

, E. (2013): Historia de la radio y la televisión en España, Madrid, GEDISA.

Calders

, Pere y

Dagoll Dagom

(1978): Antaviana, Edicions 62, Barcelona.

Corominas, J. (2003): “El catalanisme de Joan Salvat-Papasseit”, Tossal: Revista Catalana de Cultura i Lletres, 7.

Cueto

Asín

, E., y

George

, JR. D. R. (2011): “Dagoll Dagom’s La memòria dels Cargols (1999): Collective Theatre in Historical TV Sit-Com”, Journal of Catalan Studies, pp. 323-338.

Dagoll

Dagom

(s/f): “Teatro: Glups!! Presentación”, Dagoll Dagom. Companyia de Teatre. Disponible en http://www.dagolldagom.com/es/-glups-1983

— (2016): “Dagoll Dagom: Visión”, Dagoll Dagom. Companyia de Teatre. Disponible en http://www.dagolldagom.com/es/vision

— (1975): “Notes de muntatge”, en Joan Salvat-Papasseit, Nocturn per a acordió, edición de Joan Oller y Ramon Pinyol, Curial, Barcelona (col. Llibres del Mall).

— (1975): Nocturn per a acordió. Espectacle sobre textos de Joan Salvat-Papasseit, Curial, Barcelona.

—

(1996): Nit de Sant Joan, Edicions 62, Barcelona.

—

(1998): Glups!!, Edicions 62, Barcelona.

Fernández

, L. M. (2014): Escritores y televisión durante el Franquismo (1956-1975), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Gómez

, C. (1986): “Pilar Miró: ‘TVE se ha concentrado excesivamente en los informativos’”, El País, 18 octubre.

González

Monge

, F. (2015): El teatre en català a TVE (1964-2005), Editorial UOC, Barcelona.

Hidalgo

, L. (2008): “Lo galáctico es una manera de ordenar la realidad”, Babelia, El País, 28 de marzo.

Informaciones

(1976): “Aumentan las emisiones en lengua catalana” (1976), 10 de noviembre.

La Vanguardia

(1983): “Antaviana en el especial de San Esteban del circuito catalán”, 58, 16 de diciembre.

Orfila

, Mar (2015): La càpsula del temps. Dagoll Dagom, 40 anys, Televisió de Catalunya, España.

Palacio

, M. (2012): La televisión durante la Transición española, Madrid, Cátedra.

Rodríguez

Merchán

, E. (2014): “Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE”, Estudios sobre el Mensaje Periodístico,

20, número especial, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, pp. 267-279.

FILMOGRAFÍA

Bas

, Joan (1977): Nocturn per a acordió, Taller de comèdies, Televisión Española, España.

Esteban

, Manel (1978): El Mikado, Televisió de Catalunya, España.

López Doy,

Luis (1985): Glups!!, Televisión Española, España.

Tena

, Carlos (1981): “Noche de San Juan”, Música, maestro, Televisión Española, España.

Vilaret

, Mercè (1983): Antaviana, Televisión Española, España.

Capítulo 13

Guernica como patrimonio y victoria institucional:

El Ministerio del Tiempo

ELENA CUETO ASÍN

En el episodio quinto de la primera temporada de la serie El Ministerio del Tiempo, el personaje del funcionario jefe Salvador Martí declara con cierta severidad: “Guernica es el símbolo de la reconciliación de las dos Españas tras la dictadura”. El agente Julián responde, entre apático y rotundo: “Lo sé” (“Cualquier tiempo pasado”, 2015). Martí se hace eco ahí de un rol atribuido al cuadro de Picasso, acuñado a la llegada de este a Madrid el 10 de septiembre de 1981, cuando el historiador Javier Tussell, a la sazón director general de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, declara la presencia del lienzo: “símbolo de reconciliación” y “punto final en la Transición española a la democracia” (Tussell, 1981). El 24 de octubre del 2016, El País recreaba aquel momento “histórico” en un reportaje ilustrado de conmemoración, titulado: “Así volvió el Guernica a España hace ya 35 años” (Hermoso, 2016). Y de forma parecida se conmemoró el momento en 2011, al cumplirse los 30 años del evento.

“Lo sé”, respuesta del agente Julián, revela a su vez un tipo de anhelo impuesto al personaje que, como representante de la ciudadanía de principios del siglo XXI, muestra el debido conocimiento público del cuadro. Dicho conocimiento se cimienta a partir de 1979, con artículos que anuncian “el ‘Guernica’ viene definitivamente a España” (El País, “El ‘Guernica’ viene”, 1979: 19), o, dos años después: “El ‘Guernica’ de Pablo Picasso llega hoy a España en vuelo regular” (Vilaró, 1981). Las noticias sobre la adquisición por parte del Estado español, en prensa escrita y en televisión, informan sobre la génesis de la obra de arte: su creación en París en 1937 como encargo del Gobierno de la República para la Exposición Universal de la capital francesa; su exposición en varias ciudades europeas hasta recalar en Estados Unidos, donde el

Museum of Modern Art de Nueva York lo alberga 42 años. Rafael Fernández-Quintanilla, uno de los gestores del traslado del cuadro, titula su libro sobre el proceso La odisea del Guernica de Picasso (1981), consolidando una dimensión mítica de los avatares del lienzo hasta llegar a su supuesto legítimo destino. La dimensión épica de la operación se complementa con la intervención de los factores e instituciones contrarios al traslado: a saber, el museo neoyorquino o los descendientes de Picasso, en base al testamento del pintor. Hay quien dentro del país tampoco cree segura la instalación del cuadro en el ambiente de un proceso constitucional que avanza con grupos en contra. El intento fracasado de golpe de Estado de febrero de 1981 parece ser prueba de la capacidad del Estado español de salvaguardar el tesoro. Los medios informativos se hacen eco de ello y son foro igualmente de los debates sobre el mejor emplazamiento del cuadro. Junto a Madrid se disputan otros lugares: Barcelona, donde existe ya un museo consagrado al autor; Málaga, como ciudad natal del artista, y Vizcaya, donde hasta hoy se alegan razones de relación y compensación histórica.

Recurro en este trabajo a conceptos de historiografía y herencia cultural para examinar la formación de Guernica como patrimonio, observando cómo se convierte también en motivo de conmemoración mediática la propia operación de adquisición y traslado del cuadro, como sello simbólico de la Transición. Planteo el fenómeno como marco de una creación literaria y fílmica que dialoga con el rol instrumental de la obra de arte, reconocida tanto o más por su carácter icónico de denuncia que por representar una estampa de experiencia histórica dolorosa. Coincidiendo con la reedición de algunos de los textos del momento transicional respecto al caso, analizo el reciente vehículo de rememoración que constituye la serie televisiva El ministerio del Tiempo. Este programa de estética posmoderna, que hace lúdica la divulgación histórica desde la nostalgia, participa de un fenómeno popular más amplio de consumo del pasado desde una estructura original, la cual viene a validar la creación patrimonial como mecanismo institucional. Como parte de ese proyecto, contribuye a ubicar la Transición como un periodo más del pasado superado, cerrado como tal a indagaciones que cuestionen su estabilidad de relato hegemónico.

El evento mediático y la respuesta cultural

El traslado de Guernica obedece sin duda a la definición de "evento monstruo", que Pierre Nora articula como unidad inevitable, de cara a construir el pasado como relato o conjunto de relatos, dentro de una concepción de historia moderna determinada por los medios de comunicación como plataformas de información y debate. Con su estructura de reiteración, explica Nora (1972: 163), los medios son capaces de crear un sentido de historia en el presente, y, asimismo, crear un sentido mítico o legendario a partir de la historia. Uno de los casos emblemáticos de creación de evento en el siglo XX resulta ser el bombardeo de la ciudad de Guernica, en abril de 1937, a partir de su especial cobertura por parte de la corresponsalía extranjera, y de la negación del suceso, a base de versiones contradictorias dadas por la prensa de apoyo al golpe militar. Guernica supone un caso único de controversia y ocultamiento que hace que transcienda su significado de episodio de historia militar. Así lo expone Pierre Vilar en su prólogo al libro de Herbert R. Southworth, Guernica! Guernica! Periodismo, diplomacia, propaganda e historia, de 1977, fecha en la que han pasado cuatro décadas desde la destrucción de la villa, por lo que un grupo de historiadores aprovecha para elucidar detalles sobre el caso (1977: xi). En 2013, la editorial Comares reedita el libro de Southworth, prologado por Ángel Viñas, uno de esos historiadores, que evoca con emoción el momento clave de exponer abiertamente uno de los grandes tabús del franquismo.

En el mismo marco transicional se da, pues, una confluencia de eventos: se arroja luz sobre el evento monstruo de Guernica y se adquiere el cuadro Guernica, evento de gran repercusión en sí mismo. Tanto la revelación sobre los hechos como la adquisición del cuadro devienen motivos de conmemoración, considerados hitos desde diferentes ámbitos culturales. La revelación de los pormenores de la agresión militar contra la villa llega a un público menos amplio fuera de la región vasca, donde el episodio tiene relevancia desde un discurso propio, aunque de menor alcance que

el que divulgan los medios en relación con el traslado del cuadro. Guernica desembarca en Barajas para ser expuesto en el Casón del Buen Retiro, tras un grueso cristal y flanqueado por guardiaciviles armados. Miles de personas acuden a verlo a esas dependencias del Museo del Prado que albergan la colección de pintura histórica, en general, poco visitada. Al libro de Southworth le sigue hasta hoy una extensa bibliografía, dedicada tanto o más a la obra de arte que a los sucesos de 1937 en Vizcaya y, progresivamente, a la historia del cuadro en su dimensión de objeto cultural con relato propio de origen y relevancia.

Los estados buscan en la conmemoración del pasado la unidad en el presente, a menudo la paz y el consenso después de periodos de violencia en los que el Estado mismo se ha implicado (Hite, 2012: 2). Esa parece ser la misión diseñada para Guernica como objeto facilitador de una deseada liquidación de tensiones, 42 años después del final de la Guerra Civil española, en consenso con un cambio político. Esa función resulta esencial en la integración del cuadro con dimensión de icono universal dentro de un patrimonio cultural nacional.

Por patrimonio se entiende el conjunto de bienes que una sociedad en una época determinada decide rescatar de su pasado para una construcción de la historia que se realiza de acuerdo a los valores de los grupos dominantes, pero en la que intervienen los intereses de las diferentes clases sociales que componen la nación, poniendo de manifiesto en su formación las relaciones que la sociedad mantiene con el Estado, el capital y las instituciones. Guernica se constituye como bien patrimonial, en tanto que obra del pintor más importante del arte moderno universal, que resulta ser español y pinta su cuadro a raíz de acontecimientos nacionales. Estos no figuran explícitos en la composición, como tampoco la relación concreta con el topónimo que sirve de título y que origina una relación inestable con posturas nacionalistas vascas e interpretaciones diferenciadas de la Guerra según acontece en la región. El cuadro llega de residir en una de las grandes capitales económicas y culturales del mundo, Nueva York, tras haberse creado en la capital de la vanguardia, París. Su instalación en Madrid ofrece a la sociedad española una obra de prestigio universal que considerar suya y con la que ver superado el conflicto

del pasado. Forma parte de una política cultural que se hace eco de una nueva bonanza, junto a otros bienes de consumo colectivo que contribuyen a forjar una identidad de sociedad moderna, democrática y cosmopolita. Es, en definitiva, el texto de una contienda civil pero experimentada en un ámbito internacional del que el país permanece aislado y en el que busca encontrarse.

Del mismo modo que el patrimonio revela la dependencia con el pasado para desgranarlo en iconos de identidad, el artefacto patrimonial precisa de un discurso o relato que lo explique (Loventhal, 1996: 43). A menudo ese relato se manifiesta en lo literario y cinematográfico, como medios intelectuales o populares, a su vez capaces también de reflejar autoconciencia de los discursos formadores de esa herencia de identidad, a base de mitos y momentos fundacionales, que integran en su haber una nómina de sacrificios. Las figuras de Guernica se monumentalizan como conjunto alegórico, desde una concepción moderna del monumento como lugar de memoria pública, explicada así por Nora, y que se centra en la víctima como modo más eficaz de activar procesos de reconciliación, frente a los tradicionales arcos, estatuas y obeliscos levantados como glorificación épica de las victorias nacionales y de sus héroes (Hite, 2012: 2).

En medio de la celebración mediatizada del traslado del cuadro como colofón a un proceso ejemplar y pacífico, se escuchan reacciones a lo que se considera una instrumentalización del objeto de arte dentro de una cultura del espectáculo que roza lo banal, y como sustitución de una más profunda exploración del pasado de violencia. La respuesta crítica oscila entre ser parte de la postura intelectual irónica, que no se identifica con el fenómeno de masas como respuesta esperada, y la reivindicación directamente ideológica, que resulta igualmente minoritaria y, curiosamente, con menos repercusión en el tiempo. Entre los primeros, hay quien, como Francisco Umbral, se fija en las medidas de seguridad que confieren al cuadro un carácter espectacular añadido y, paradójicamente, un efecto de distancia: de “estado de exilio interior” (Van Hensbergen, 2005: 359). Poco puede hacer contra tal puesta en escena una dramaturgia experimental como la de José Martín Elizondo, que lamenta amargamente en El otro Pablo y el minotauro el uso del cuadro como artefacto de impacto estético,

evocando la utilización de la obra misma en espectáculos realizados en campos de concentración nazis[201]. Tampoco goza de proyección un texto menos hiriente en su exploración del tema como es Guernica y después, de Francisco Torres Monreal. El teatro experimental, al que pertenecen estos dos ejemplos, pierde el debido favor de organismos de promoción, así como de un público progresivamente menos interesado en propuestas de exigencia intelectual, no mucho antes asociadas a una actitud de alerta crítica[202].

Hoy se reconoce más que ningún otro texto en esa línea crítica el libelo de Antonio Saura, Contra el Guernica, diatriba de aforismos iniciados por Odio, Detesto o Desprecio con los que el artista ataca la política cultural del Gobierno y alerta sobre la conversión del arte en mecanismo de fácil reacción colectiva: "un cartelón: una mercancía que se vende muy bien todo el año" (Saura, 2009: 52). El libelo, prologado por Félix de Azúa, se reedita en 2009 a cargo del Museo Reina Sofía, e incluye el apéndice "Réquiem para el Guernica", donde Saura prolonga su comentario sobre el motivo hasta 1992, a raíz del traslado del cuadro a dicho museo, no carente de polémica, y del cual el artista, por su parte, se posiciona a favor. Cabe interpretar la reedición como un gesto de ver superado, en cuanto a historia, aquella gestión inicial de la obra de arte, cuando el libelo de Saura, como reza en la introducción a la nueva edición, "fue recibido con estupor, indignación y reprobación", pero, sobre todo, "incomprensión", la cual se mantiene en vigencia, pues es un texto que "a menudo desconcierta, molesta siempre" (Weber-Calfisch, 2009: 7).

En novela se ofrece una aproximación no menos lúdica de corte intelectual en Operación Guernika, de Faustino González-Aller, que fabula en el contexto de 1979 con el supuesto robo del cuadro en Nueva York por parte de un agente al servicio de ETA, y con la suplantación de una reproducción que terminaría siendo el lienzo potencialmente adquirido por el Estado español. Esta trama supone una "fórmula original de devolución del Guernica", en palabras de un irónico Juan Cruz, "al País Vasco" (Cruz, 1980). La desacralización de Guernica en la ficción de robo y falsificación, que cuenta en los últimos años con un conjunto adicional de relatos, resulta desde entonces complementaria a la sacralización conferida

al cuadro, tanto desde el centro político de la nación como desde el nacionalismo periférico. Se trata, por ende, de un proceso de despolitización de la obra, lo que en última instancia coincide con la utilización institucional del cuadro como referencia a una guerra pasada cuyos efectos han de verse como liquidados. Como marcan las bases del género de hurto y suplantación, este no deja de corroborar, aunque cuestionándola, la validez de la obra como símbolo de prestigio para la nación, acreditándole una posición de país industrializado y líder (Briefel, 2006: 10). Desde la ironía, Operación Guernika participa de la construcción misma del fenómeno patrimonial, como lo hacen realmente otros textos que se resisten a mostrar su entusiasmo y adoptan una postura de liberalismo elitista. La novela deja el pasado de guerra igualmente liquidado, fuera del marco de interés propio del momento, que es el contexto inmediato de cambios.

Desde el País Vasco la apropiación de Guernica como tesoro nacional se contesta con una producción cultural centrada en reivindicar la memoria del bombardeo, desde un discurso nacionalista, sobre todo, que insiste en una visión de la contienda civil como agresión contra la región y la cultura vascas. Esta producción, de teatro, poesía, cine y memorias, deja a menudo al margen la obra de Picasso, con la que el PNV no se ve identificado ya desde los días de su creación con función de propaganda. La postura evoluciona con el tiempo hacia la reflexión sobre la dimensión de la obra de arte por parte de intelectuales como Bernardo Atxaga, Mikel Ugarte y Eduardo Chillida en el film Gernika, el espíritu del árbol, de 1987, que se realiza en torno a la conmemoración de los 50 años del bombardeo. En ese ámbito vasco, y en lo sucesivo, se incluye la iconografía picassiana como reproducción, independiente y alternativa al artefacto que es el cuadro material fijado en Madrid, donde la constante rememoración se hace en reportajes para la televisión nacional, siempre enfatizando la presencia física del lienzo en la capital (Cueto Asín, 2016). A pesar de cierta tensión surgida a partir de que Guernica no se ceda para su exposición en el País Vasco, la participación de Atxaga en ceremonias de conmemoración recientes, auspiciadas en el Museo Reina Sofía, marca una nueva fase de integración del motivo en un dialéctica que compatibiliza la función del artefacto patrimonial y el material icónico derivado de ella para rememorar

la agresión bélica, siempre desde la condena con función alegórica. Esto supone una evolución en la forma de aceptar la coexistencia de pluralidad en la conciencia del pasado nacional, frente a la promoción de memoria cohesiva que se hace en la Transición, en una línea de continuación respecto al régimen político anterior.

Sira Hernández (2012: 24) identifica el patrón de continuidad en la televisión española de la naciente democracia, respecto a la función otorgada al ente público durante el tardofranquismo, como "soporte y medio productor de la memoria oficial de la Guerra Civil que podía legitimar sus respectivos proyectos políticos", con el fin de promover reconciliación desde la despolitización o el olvido, apoyados en el mismo miedo a reincidir en el fratricidio pasado. En el caso que nos ocupa, el sentido de continuidad también propicia fagocitar etapas anteriores como parte del discurso. La petición desde el Gobierno de Franco en 1968 de que el Guernica se trasladase de Nueva York a Madrid como gesto de apertura que, por cierto, se rechaza por la oposición rotunda del propio Picasso, no deja de formar parte del relato que se consolida a la hora de su adquisición gracias al esfuerzo exitoso del joven Gobierno democrático. En la formación patrimonial del cuadro pesa esa base de identidad anterior de motivo tabú. Así se ha convertido en un icono de protesta con el que se provoca: tiene una función decorativa que se puede advertir en su reproducción en pósteres, lo que hoy en día sigue haciendo caja en la tienda del museo, junto a otros objetos de merchandising.

El marco establecido de consistencia invita de igual modo a recapacitar sobre la forma en que la monumentalización de Guernica dialoga con la producción cultural anterior sobre el motivo: en la estela del film Guernica (1950), de Alain Resnais, aparece el texto teatral de Fernando Arrabal, de 1959, del mismo título, como el de Jerónimo López Mozo, en el contexto tardofranquista de 1969, y el de Josep Palau i Fabre titulado Homenatge a Picasso (1971)[203]. En poesía, autores sujetos a la censura, como Blas de Otero, Celso Emilio Ferreiro, José Ángel Valente o Ángel Crespo, celebran también durante dos décadas la obra de arte como texto contenedor de un significado histórico-político trascendente, al tiempo que lo hacen los autores del exilio republicano Rafael Alberti, León Felipe o Concha Zardoya,

desplazando el episodio concreto al que hace referencia el título a una idea de horror y derrota más amplios (Cueto Asín, 2011). Desplazan, asimismo, lo histórico concreto en el homenaje a la genialidad artística otros como Vicente Aleixandre, Luis Rosales o Camón Aznar, posicionados en diferentes bandos durante la Guerra. Todos ellos circunvalan la posible propuesta política contenida en la pintura (Cueto Asín, 2015). Los números de revistas literarias dedicados a Picasso son el principal foro de ese corpus poético como conjunto[204]. Luisa Elena Delgado (2014: 125) conecta con acierto el rol otorgado a Guernica en la gestión de una memoria de cohesión a través de la cultura con el discurso de reintegración de las figuras del exilio en el panorama literario nacional, articulado a partir de la celebración estética por encima de lo ideológico. A esas personalidades se ve equiparada la llegada del Guernica, como "regreso", aunque realmente el lienzo nunca hubiera salido de territorio español, por no haber residido nunca en él. La supuesta terminación del exilio del cuadro se celebra como circunstancia superpuesta a la del horror de los enunciados en él plasmados.

El Ministerio del Tiempo

Frente al ámbito minoritario que recoge las reflexiones sobre Guernica como artefacto cultural, los medios de comunicación cuentan con la capacidad de proyectar la significación del motivo a un público amplio. Este se perfila progresivamente como un nuevo consumidor del pasado, convertido, bajo múltiples formas de representación, en vehículo de entretenimiento didáctico, a la vez que en anclaje emocional y estético de la cultura como forma de identidad (Huyssen, 2000: 28). TVE, con la disponibilidad de soportes que desarrolla dentro de su medio, y una oferta de producción fílmica sin precedentes, alcanza el éxito con un producto propio, basado en enfocar una idea de valor patrimonial desde una estructura de ficción novedosa y lúdica, alternativa a la tradicionalmente ofrecida en el documental divulgativo y la adaptación literaria. Los programas informativos continúan por su lado enfatizando el poder de convocatoria del cuadro de Picasso en

su sede capitalina, como objeto de valor artístico con una genealogía especialmente significativa: obra encargada en un momento crítico de la historia del país al más genial de los artistas, y recuperada tras años de forzosa distancia. Con ocasión de las repetidas peticiones desde el País Vasco de que el cuadro se exponga en la región de forma temporal o permanente, Informe Semanal recicla y renueva el material con el que elabora reportajes que explican la fragilidad del lienzo como principal razón para desestimar dicho traslado.

El Ministerio del Tiempo, la serie de ficción ideada por Pablo y Javier Olivares que inaugura su primera temporada en 2015, hace compatible el discurso hegemónico de logros para la nación con un formato original basado en el viaje en el tiempo. Fabula la existencia de un organismo gubernamental que vela por mantener la historia del país sin cambios que alteren su devenir, una premisa que asume la fijación colectiva de una memoria que se determina como cultural e "institucional" desde el momento en que se presenta como archivada y no abierta a interpretaciones (Mora Gaspar, 2015: 82). En el episodio "Cualquier tiempo pasado", cuyo título alude a los versos de Jorge Manrique sobre el sentido engañoso de la nostalgia, el Ministerio ha de prevenir que un agente al servicio del Museum of Modern Art de Nueva York haga desaparecer el recibo que documenta la compra a Picasso de Guernica por parte del Gobierno republicano para así frustrar el traslado a España del cuadro. El grupo de agentes protagonistas ha de trasladarse a varios momentos del pasado para recuperar una de las tres copias habidas del documento: la que se pierde en Barcelona en 1939; la que permanece en la embajada española en París y que debiera llegar con el cuadro en 1981; y una que tendría guardada el propio Picasso.

Guernica en el episodio figura como tesoro a salvaguardar desde las instituciones, más que otros casos tratados en la serie que siempre son elegidos entre el material reconocible que vincula momentos esenciales para el prestigio de la nación con una obra de valor, artística o política. El Siglo de Oro, la Reconquista o la generación del 27 se presentan como espacios de reconocimiento cultural más que propiamente históricos. La Transición tampoco representa en el programa un contexto de logros en términos de proyecto político, de forma explícita. Su valor como periodo de paz y estabilidad se hace reconocible mediante motivos más cercanos a una memoria cultural, sentimental y mediatizada. El

traslado del Guernica se aborda como hito junto al de una creatividad musical que define la década primera de la democracia. El agente Julián aprovecha la misión que le lleva a los días de la llegada del cuadro a Madrid para visitar el barrio de su niñez, donde el grupo Leño da conciertos y crece la que con el tiempo será su esposa, Maite, quien a la hora de su temprana muerte es profesora de enseñanza media.

De la razón de ser de Guernica no se hace en la serie un relato épico en apariencia, ni de su traslado a España, el cual, no obstante, es asegurado con un entramado de misiones de gran empeño. Se declara su relevancia como símbolo con un distanciamiento emocional que invita a interpretarse como aceptación fría de la función instrumental que se hace del cuadro: ese Guernica "símbolo de la reconciliación de las dos Españas tras la dictadura" dicho rápida e impasiblemente ("Cualquier tiempo pasado", 2015). Su presencia es sobre todo diegética, no siendo objeto de écfrasis hasta el final del episodio, cuando la brigada visita el Museo Reina Sofía. Mónica Barrientos-Bueno considera la elección como "plenamente consciente", a fin de "engrandecer su importante aparición y presencia, postergada visualmente hasta entonces" (2015: 170). La cámara consolida así la idea del emplazamiento del cuadro como el debido espacio donde apreciar la obra en su dimensión estética, como arte de vanguardia producido en un marco histórico específico, cuya relevancia no deja de ser reconocida. Valida de ese modo la intención dialéctica del museo como institución y espacio de puesta en escena de la identidad, progresivamente reclamada como estructura supranacional, y del ejercicio colectivo de memoria y olvido (Huyssen, 1995: 18). El discurso en este caso justifica la sede actual como lógica evolución, o superación, del inicial emplazamiento en el Casón del Buen Retiro como iniciativa transitoria.

Por boca de los personajes se informa del origen del título: la masacre de población civil producida por el bombardeo de la ciudad del mismo nombre durante la Guerra Civil, un lunes de mercado. Julián proporciona igualmente a sus colegas, venidos de épocas anteriores, una explicación de los aspectos formales del cuadro, como la elección de colores: "Como si fuera la fotografía de un periódico que está dando la noticia del bombardeo" ("Cualquier tiempo pasado", 2015). La valoración reiterada de que se trata de

una de las obras más importantes del arte moderno refuerza la intención de alejar el cuadro de su concepto de testimonio de una opresión ideológicamente motivada. Congruente con el elemento didáctico integrado en la serie, la historia detrás de Guernica o su hechura no conlleva análisis ni interpretación; no sobrepasa lo fácilmente asimilable para el espectador medio con disposición a reconocer el valor de patrimonio. Julián admite saber del cuadro, lejos de ser un entendido, debido a que era el favorito de Maite, su esposa. La admiración de una profesora de instituto, de clase trabajadora, como declara serlo el propio guionista, es lo que en última instancia valida la obra de arte como objeto patrimonial (Olivares, 2015: 20). Se integra por medio de Maite ese reconocimiento en la ciudadanía de a pie que consolida el estatus de tesoro nacional según le viene propuesto por los poderes institucionales.

Cabe ver otras decisiones en la trama que refuerzan el discurso de Guernica como motivo de memoria cultural, promocionada en superposición a una idea de memoria histórica que es definida, a su vez, como de una experiencia que vindica a unas víctimas, y que tiene su eco en los medios, en la prensa y en documentales con participación de las televisiones. El Ministerio del Tiempo se aleja de ese propósito vindicativo por medio de la ausencia del elemento emocional respecto a la guerra, y de la guerra misma como proceso histórico. Cuando la brigada viaja a la Barcelona de 1939, el escenario de la contienda se limita al de un hotel en cuyos sótanos han de refugiarse durante un ataque aéreo. El bombardeo se asocia, y no explícitamente, a una circunstancia sufrida en todo el territorio del país, desvinculándola del caso particular de Guernica, aunque este se relate en otro punto del episodio. No se muestran cadáveres ni destrucción física. La historia en relación con la obra de arte también es un elemento de fondo, secundario a la realidad: ese privilegio del presente que es poder admirar la obra misma, destinada a estar colgada en un museo español de forma indiscutible. Como explicación a esto último, se compara Guernica con La rendición de Breda de Velázquez. Se elude la comparación más comúnmente establecida entre el cuadro de Picasso y la pintura de Goya respecto a la guerra de la Independencia, prefiriendo así la comparación con un título de similar altura y lugar en el patrimonio, pero que, de nuevo, no enfatiza la noción de guerra como

desastre.

Cabe argumentar que la aceptación de la historia desde el desapasionamiento como paradigma se quiebra a la hora de enfatizar la Transición como momento fundacional. Cuando se lleva la acción al propio Madrid de 1981 es cuando la trama se detiene y se recrea con mayor detalle apelativo a la memoria colectiva. Los agentes repasan la cobertura de prensa relativa a la recuperación del cuadro, que se consolida de este modo como evento aún cercano en el tiempo recreado en otra serie de gran éxito que es Cuéntame cómo pasó. A ella se alude cuando el grupo es alojado en una vivienda que lleva las marcas de décadas anteriores en la decoración: "Bienvenidos a la casa de los Alcántara", indica Julián a sus compañeros confirmando su rol de personaje vínculo entre el viaje en el tiempo y el presente, que es el actual de la producción del programa ("Cualquier tiempo pasado", 2015). El reciclaje de material para la ficción, alusivo al propio medio, es en esta ocasión una expresión que define la serie en clave de estética pop: aquella que "explota los conocimientos que acumula el espectador sobre otras ficciones populares y los pone a su servicio, construyendo a partir de ellos sin quedarse meramente en su enunciación" (Díaz Caviedes y Kodak, 2015).

El tercer intento de la misión lleva a conseguir una firma de Picasso, que de ser verdadera validaría un documento adjuntado. Por eso a la Barcelona de 1899 se envía camuflado a Diego Velázquez, quien figura como personaje al servicio del Ministerio, y este durante el encuentro anacrónico obtiene un autógrafo del malagueño. Así, no se procede a la copia de la obra de arte; lo falsificado es el documento que acredita el patrimonio cultural español. No se planea o realiza de la mano de un falsificador que burla a las instituciones, sino que se opera desde las instituciones mismas para mantener su autoridad. La serie justifica, desde una desapasionada posición de cinismo, el uso y la finalidad del objeto artístico. Como ya sucede en la irreverente comedia de Daniel Monzón El robo más grande jamás contado (2002), antecedente cinematográfico de la fabulación de Guernica como objeto de espolio, los poderes gubernamentales aparecen operando de modo poco íntegro, para, no obstante, concluir ratificando su proceder como propósito conseguido: "Ya está. Guernica es nuestro"

(“Cualquier tiempo pasado”, 2015). La aparente irreverencia en este caso está en función de aceptar la reverencia ante una obra de arte que absorbe la historia para hacerla monumento, lo que comporta un desplazamiento del plano emocional a partir, o en detrimento, del derivado del material de su temática: la destrucción indiscriminada de población civil, para algunos, la del País Vasco en específico.

Junto al relato constante de génesis y trayectoria que asienta el mito en la memoria cultural y actúa como base del valor patrimonial del cuadro, el relato de su inestabilidad y dependencia de otros materiales que aseguren su validez conlleva una desmitificación lúdica, y más bien acrítica, que se realiza, sin embargo, a partir de la aceptación de su dimensión, indiscutible, de tesoro nacional. Se hace instrumental Guernica en el proceso de convertir la historia de la Guerra Civil en patrimonio, de integrar el proceso histórico en una idea colectiva de lo recordado desde la asumida identidad cohesiva. Ello no conlleva enfrentarse explícitamente a una dimensión conmemorativa de carácter posnacional (Gilles, 1996: 3). El cuadro se consolida como artefacto, más de cultura que de historia nacional en la serie de TVE, sin que en ella haya una negación manifiesta a ver el cuadro como texto de la historia del País Vasco, o de la historia y el arte universales. Conmemorar el evento dentro del evento, la recuperación del símbolo que pone en segundo plano la propia historia de violencia, así como su revelación, tras años de negación por parte de un aparato ideológico, apunta a identificar el incentivo de dar, de nuevo, un pasado reciente por superado. No es este ya el de la contienda civil, que podría hacer menos llano el proceso constitucional, sino el mismo proceso o periodo de Transición, sujeto al posible escrutinio o cuestionamiento, como contexto de tensiones y logros, que precisara de un grueso vidrio de protección para su hito iconográfico de cierre.

Bibliografía

, M. (2015): “Velázquez y lo pictórico a ambos lados de las puertas del tiempo”, en Concepción Cascajosa (ed.), Dentro de ‘El Ministerio del Tiempo’: el libro sobre la serie que ha revolucionado la Televisión Española, Léeme, Madrid, pp. 165-173.

Briefel

, A. (2006): The Deceivers. Art Forgery ad Identity in the Nineteenth Century, Ithaca, Cornell University Press.

Cruz

, J. (1980): “La devolución del ‘Guernica’ fue decidida en 1978 por la familia de Picasso”, El País, 20 febrero. Disponible en http://elpais.com/diario/1980/02/20/cultura/319849208_850215.html

Cueto Asín

, E. (2011): “Guernica en la escritura de Rafael Alberti, entre otras voces del exilio”, en Wendy-Llyn Zaza y Roberto González-Casanovas, Encrucijadas históricas de la España contemporánea: textos y contextos que marcaron época, Wendy-Llyn Zaza & Roberto González-Casanovas, Auckand/Salamanca, Ambosmundos, pp. 63-76.

—

(2015): “Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad cultural y enfoque ideológico”, Miriada Hispánica, 11, pp. 29-48.

—

(2016): “The Bombing of Guernica in Documentary Film: Art and Anniversary as Discursive Elements”, Catalan Journal of Communication and Cultural Studies, 8(1), pp. 127-141.

Delgado

, L. E. (2014): La nación singular. La cultura del consenso y la fantasía de la normalidad democrática, Siglo XXI, Madrid.

Díaz Caviedes

, R. y

Kodak

, A. J. (2015): “Lo mejor y lo peor de El Ministerio del Tiempo”, Jot Down, abril. Disponible en http://www.jotdown.es/2015/04/lo-mejor-y-lo-peor-de-el-ministerio-del-tiempo/

El País

(1979): “El ‘Guernica’ viene definitivamente a España”, El País. Disponible en http://elpais.com/diario/1979/07/21/portada/301356005_850215.html

Fernández Quintanilla

, R. (1981): La odisea del “Guernica” de Picasso, Planeta, Barcelona.

Gilles

, J. R. (1996): Commemorations: the politics of national identity, Princeton University Press, Princeton.

González-Aller

, F. (1979): Operación Guernika, Editorial Argos Vergara, Barcelona.

Hermoso

, B. (2016): “Así volvió a España el ‘Guernica’ de Picasso: 35 años ya”, El País, 24 de octubre. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/02/actualidad/1475366141_729636.html

Hernández Corchete

, S. (2012): La Guerra Civil televisada: la representación de la contienda en la ficción y el documental español, Comunicación Social, Salamanca.

Hite

, K. (2012): Politics and the art of commemoration: memorials to struggle in Latin America and Spain, Routledge, Londres.

Huyssen

, A. (1995): Twilights Memories, Routledge, Londres.

—

(2000): “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”, Public Culture, 12(1), pp. 21-38.

Lopez Mozo

, J. (1986): Cuatro Happenings, Universidad de Murcia, Murcia.

Loventhal

, D. (1996): “Identity, Heritage and History”, en John R. Gilles (ed.), Commemorations: the politics of national identity, Princeton University Press, Princeton, pp. 41-60.

Martín Elizondo,

J.

(1980): “El otro Pablo y el Minotauro”, La Pluma, 1, pp. 79-96.

Mora Gaspar

, V. (2015): “Historia y memoria, huellas y signos. Imágenes temporales para la construcción de la identidad”, en Concepción Cascajosa (ed.), Dentro de ‘El Ministerio del Tiempo’: el libro sobre la serie que ha revolucionado la Televisión Española, Concepción Cascajosa, Léeme, Madrid, pp. 77-84.

Nora

, P. (1972): “L’événement monstre”, Communications, 18, pp. 162-172.

Olivares

J. (2015): “Derrochando coraje y corazón”, en Concepción Cascajosa (ed.), Dentro de ‘El Ministerio del Tiempo’: el libro sobre la serie que ha revolucionado la Televisión Española, Léeme, Madrid, pp. iii-x.

Saura

, A. (1982): Contra el Gernika. Libelo, Turner, Madrid.

Southworth

, H. R. (1977): Guernica! Guernica! A study of Journalism, Diplomacy Propaganda and History, University of California Press, Berkeley.

Torres Monreal

, F. (1986): Escenificaciones, Editora Regional de Murcia, Murcia.

Tussell

, J. (1981): “El final de la transición”, El País, 11 septiembre. Disponible en http://elpais.com/diario/1981/09/11/cultura/369007210_850215.html

Van Hensbergen

, G. (2005): Guernica. La historia de un icono del siglo XX, Debate, Barcelona.

Vilar

, P. (1977): “Prólogo”, en Herbert R. Southworth, Guernica! Guernica! A study of Journalism, Diplomacy Propaganda and History, University of California Press, Berkeley.

Vilaró

, R. (1981): “El ‘Guernica’ de Pablo Picasso llega hoy a España en vuelo regular”, El País, 10 septiembre. Disponible en http://elpais.com/diario/1981/09/10/cultura/368920801_850215.html

Weber-Calfisch, O.

(2009): “Introducción”, en Contra el Gernika. Libelo, Turner, Madrid.

FILMOGRAFÍA/PRODUCCIONES DE TELEVISIÓN

Boulting

, Laurence (1987): Gernika, el espíritu del árbol, Eresoinka Waveband Film Productions, España-Reino Unido.

Monzón

, Daniel (2015): El robo más grande jamás contado, Lolafilms, España.

Schaaf

, Abigail (2015): “Cualquier tiempo pasado”, El Ministerio del Tiempo, TVE, España.

Capítulo 14

Leyendo entre líneas: la ficción televisiva de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador durante la Transición

NATALIA MARTÍNEZ PÉREZ

Introducción

La Transición democrática en España fue un proceso de cambio político que posibilitó la adquisición de nuevos derechos y libertades por parte de las mujeres, en un momento de profundas transformaciones sociales y culturales. Partiendo de la hipótesis articulada por Manuel Palacio (2001, 2012) en torno a la función pedagógica de la televisión, el desarrollo de esta investigación tiene como objetivo interrelacionar esos cambios experimentados por las mujeres españolas y la legitimación simbólica de la democracia ejercida por el medio televisivo. Al mismo tiempo, es precisamente durante este periodo cuando la presencia creativa de las mujeres en TVE se generaliza, así como algunas de ellas consolidan definitivamente sus carreras. Ese es precisamente el caso de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador[205].

Si bien investigaciones previas han abordado la trayectoria cinematográfica de Pilar Miró y de Josefina Molina —dos de las realizadoras españolas más importantes—, sus trabajos para televisión son prácticamente desconocidos. El presente estudio tiene como propósito analizar las ficciones escritas y/o dirigidas por Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador durante el periodo comprendido entre los años 1974 y 1981. Denominados "dramáticos", la mayor parte de estas piezas eran adaptaciones literarias que se emitían en espacios contenedores como Novela (TVE: 1962-1979), Estudio 1 —y otros espacios teatrales que lo sustituyeron— (TVE: 1965-1985) o Los libros (TVE: 1974-1977). Este acercamiento permite recuperar una serie de documentos olvidados que suponen aportaciones a la historia de la televisión en

España y a la historiografía feminista; así como reflexionar en torno a los discursos y las representaciones de género articulados por dichas ficciones, considerando el significativo impacto que esos programas tuvieron en la audiencia en aquel momento.

Desde una perspectiva de género, la televisión de la Transición jugó un papel importante al normalizar y dinamizar las realidades sociales del momento mediante la representación de nuevos modelos de feminidad y masculinidad que, en última instancia, examinaban y cuestionaban los tradicionales roles asumidos por las mujeres. El análisis de los dramáticos permite en última instancia reflexionar sobre el discurso democrático y feminista articulado por las creadoras en tanto reflejo y motor de las transformaciones políticas y sociales del periodo.

Mujeres creadoras durante la Transición

Durante la Transición la población femenina fue uno de los sectores que mayor evolución experimentó en sus propias vidas: superando una educación represiva franquista para más tarde ejercer como mujeres profesionales y con derechos. Cambios legislativos como la despenalización del adulterio y los anticonceptivos (1977), las declaraciones de igualdad de la Constitución (1978), el divorcio (1981) o el aborto (1985) fueron puntales que garantizaron a las mujeres una nueva calidad de vida; sin olvidar que es en ese momento cuando el movimiento feminista renace (Moraga, 2006: 53-70). Esta investigación busca interrelacionar la Transición democrática con el medio televisivo, y señalar a las mujeres como actores activos dentro de dicha industria cultural.

Un primer paso imprescindible para enmarcar este estudio ha sido encontrar las claves de un contexto histórico sobre el que todavía existen muchos vacíos epistemológicos. Académicas como Mª Ángeles Larumbe (2004) y Mª Antonia García de León (2008) han llamado la atención sobre la enorme laguna de género existente en el tratamiento de la Transición, apuntando a la casi completa

ausencia de mujeres en el discurso dominante sobre el periodo a pesar de su incuestionable participación en el proceso. Una de estas lagunas aparece al estudiar a las mujeres que se incorporaron al ente televisivo español, si bien es precisamente durante la Transición cuando las mujeres acceden de forma sistemática a puestos creativos en la industria audiovisual. Tanto es así que la importancia alcanzada por las mujeres en la televisión del momento resulta significativa no solo por la cantidad de profesionales que alcanzaron posiciones relevantes en el medio —como Pilar Miró y Josefina Molina—, sino por el impacto logrado por su trabajo.

La televisión normalizaba y dinamizaba las nuevas realidades de las mujeres españolas, y por ello una buena parte de su oferta fue protagonizada por mujeres delante y detrás de las cámaras. En este periodo, según Concepción Cascajosa (2010: 178): "Desde los programas informativos hasta la ficción pasando por los programas infantiles y el entretenimiento, la presencia creativa de las mujeres en TVE fue generalizada". Sirva de ejemplo indicar algunos nombres propios como la presentadora y directora Paloma Chamorro, con programas culturales como Encuentros con las Artes y las Letras (TVE2: 1976-1977) e Imágenes (TVE2: 1978-1981); las periodistas Carmen Sarmiento, Sol Alameda, Ana Asensio, Rosa Mª Mateo y Rosa Mª Calaf, entre otras, con sus reportajes para Informe Semanal (TVE: 1973-presente); Elena Martí en el informativo 24 horas (TVE: 1970-1973); escritoras de presencia frecuente como Gloria Fuertes y, en menor medida, Carmen Conde; y la actriz Ana Diosdado, guionista de las series Juan y Manuela (TVE: 1974) y Los comuneros (TVE: 1978). De esa circunstancia se desprenden dos cuestiones clave: la importancia de la televisión en la representación de los nuevos roles asumidos por las mujeres en la sociedad española durante la Transición; y, en consecuencia, la forja de una nueva mirada femenina en el panorama audiovisual español a través de los trabajos de estas creadoras. Al fin y al cabo, TVE trabajó el cambio de las representaciones sociales de las mujeres como ha señalado Manuel Palacio (2012: 168): "Para nosotros los contemporáneos, uno de los aspectos que más sorprende, en la temporada televisiva de 1976-1977 que impulsa Rafael Ansón, es la proliferación de series que tenían a la mujer como protagonista". Según el autor, los motivos de la decisión de TVE por trabajar temas relacionados con las mujeres son tres: el primero, que las Naciones

Unidas declaran 1975 como el Año Internacional de la Mujer, de forma que la vida de las mujeres cobra importancia y se pone en el punto de mira; en segundo, la necesidad de las clases políticas dirigentes de dar respuesta a una situación, en un momento de cambio de régimen, en la que las mujeres estaban infrarrepresentadas en todos los niveles de la vida social, laboral, económica; y, en tercer lugar, la creciente importancia del movimiento feminista que se produce en el contexto internacional de los años setenta.

En una estrategia institucional que resulta inédita hasta hoy día, los responsables de TVE agruparon diversos proyectos que habían comenzado a gestarse meses —o años— antes y programaron una detrás de otra hasta tres series de mujeres: La señora García se confiesa (TVE: 1976-1977), Mujeres insólitas (TVE: 1977) y Las viudas (TVE: 1977). "Todas las noches de los martes, desde noviembre de 1976 a junio de 1977, los televidentes se encontraban en sus hogares con productos en los que se utilizaba el universo femenino como referente" (Palacio, 2012: 170). En ese sentido, aparece un segundo nivel que tiene que ver con la audiencia femenina. En estos espacios "contenedor", como Novela, que habitualmente constaban de capítulos de media hora cada uno y se emitían en días laborables, los contenidos parecían dirigidos a las mujeres. Un dato que puede relacionarse con ese afán por trabajar los públicos femeninos es la presencia dominante de textos de autoría femenina que se adaptan, como los de Carmen Martín Gaite, Dolores Medio, Elena Soriano, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel o Ana María Matute, entre otros. "Esta tendencia escorada hacia obras escritas por mujeres va a perpetuarse en los años que siguen, conformando una presencia relevante y por momentos mayoritaria de firmas con nombre de mujer" (Ansón, 2010: 364). Si bien es preciso matizar que las escritoras mencionadas tuvieron tanta o más presencia en la televisión del franquismo y que, por tanto, ese gusto por trabajar las audiencias femeninas obedecería más a inercias procedentes de antes de la Transición. En esta línea, cabe indicar que la mayoría de los dramáticos analizados en esta investigación llevan por título y/o son protagonizados por mujeres, una característica relevante, aunque tampoco novedosa, pues basta con fijarse en la producción de Jaime de Armiñán. Asimismo, conviene matizar que en estas producciones, sobre todo en las basadas en

obras literarias escritas por varones, el hecho de que las protagonistas sean mujeres no significa que la perspectiva no sea androcéntrica o que estemos ante una muestra de heterodesignación de las mujeres desde la óptica masculina. No obstante, resulta llamativo que la desatención crítica que tradicionalmente han despertado los espacios dramáticos en la televisión española no se corresponde con el impacto popular que estas producciones tenían entonces entre el público, lo que permite reflexionar sobre la espinosa cuestión del canon[206].

Una última motivación para llevar a cabo esta investigación reside en la recuperación de los propios documentos visuales en la medida en que estos espacios dramáticos no solo resultan sugerentes y valiosos desde el punto de vista del contenido, sino también desde el punto de vista formal. Gran parte de estos programas dedicados a las adaptaciones fueron producidos en la segunda mitad de la década de los sesenta y en la primera de los setenta, los cuales no se entienden sin el trasvase de jóvenes directores licenciados en la Escuela Oficial de Cine, pues muchos de ellos encontraron acomodo en la ficción de la segunda cadena cambiando el estilo televisivo formal y narrativo (Palacio, 2002: 524). Si, como indicábamos arriba, el objeto de estudio lo constituyen los trabajos de ficción creados por Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador, cabe indicar que la elección de estas tres creadoras se debe a que permiten vincular todas las ideas arriba propuestas. Cuando se ha hecho referencia a las primeras mujeres que acceden al audiovisual —entendida así la industria cinematográfica—, se ha señalado generalmente al triunvirato Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé por ser las tres primeras licenciadas en la Escuela Oficial de Cine pese a las numerosas profesionales que trabajaron anterior o simultáneamente en televisión. Al mismo tiempo, los estudios dedicados a Pilar Miró y a Josefina Molina se han circunscrito al ámbito cinematográfico, haciendo escasas referencias a sus primeros trabajos televisivos pues se han considerado una fase previa —de aprendizaje— al largometraje. En este sentido, uno de los objetivos de este trabajo es reivindicar la faceta televisiva de estas creadoras.

Metodología y corpus de estudio

Un primer paso metodológico para la creación de este artículo ha consistido en la investigación de archivo, que ha requerido la búsqueda del material audiovisual en el Centro de Documentación de TVE[207]. El acceso al archivo se encuentra restringido, además se han perdido múltiples cintas o fragmentos de las piezas, pues hay que contemplar que la mayoría de los dramáticos estaban divididos para hacer las emisiones por entregas diarias. En otras ocasiones, la calidad del sonido y/o de la imagen de algunas secuencias está deteriorada. En cuanto al periodo, se ha seleccionado el arco que va de 1974 a 1981 según la periodización establecida por Manuel Palacio en su anteriormente citado volumen La televisión durante la Transición española (2012). Esto es, desde el primer gobierno de Arias Navarro —en el que se diseña un proyecto de continuidad del franquismo sin Franco— hasta la finalización del proceso transicional con el nombramiento de Fernando Castedo como primer director general de RTVE y con el Estatuto de la Radio y la Televisión vigente (2012: 11-12). Unas fechas que según el autor son determinantes porque abarcan los principales acontecimientos sucedidos tanto en el ámbito político como en el televisivo.

De esta forma, el corpus de estudio queda configurado por los siguientes dramáticos. En el caso de Pilar Miró: para el programa Hora 11 (TVE2: 1968-1974), Doble error (1974); para Novela (TVE: 1962-1979), Los enemigos (1974) y Pequeño teatro (1977); para Los libros (TVE: 1974-1977), Cuentos de Giovanni Boccaccio (1974) y Eugenia Grandet (1977); para Original (TVE2: 1974-1975), Defensas naturales (1975) y A veces ocurren cosas (1975); para Cuentos y leyendas (TVE: 1974-1982), Ópera en Marineda (1975) y Los tres maridos burlados (1975); para Escritores de hoy (TVE2: 1974-1975), La instancia (1975) y El undécimo (1975); para La comparsa (TVE: 1975), El teniente Kije (1975); para El teatro (TVE: 1974-1977), El deseo bajo los olmos (1976); y para Estudio 1 —y otros espacios teatrales que lo sustituyeron— (TVE: 1965-1985), La profesión de la señora Warren (1979). En segundo lugar, el corpus de la obra televisiva de Josefina Molina lo constituyen: para el programa Novela (TVE: 1962-1979), Aire frío (1974) y El camino

(1978); para Los pintores del Prado (TVE2: 1974), Durero: la búsqueda de la identidad (1974); para Cuentos y leyendas (TVE: 1974-1982), La promesa (1974) y La leyenda de la rubia y el canario (1976); para Original (TVE2: 1974-1975), ¿Tú eres Teresa? (1974); para Escritores de hoy (TVE2: 1974-1975), La asegurada (1975); para El teatro (TVE: 1974-1977), Hedda Gabler (1975) y Anna Christie (1976); para Los libros (TVE: 1974-1977), Doña Luz (1976); para Palabras cruzadas (TVE2: 1977), La puerta (1977); y para Escrito en América (TVE: 1979), Rosaura a las diez (1979). En el caso de Lola Salvador, el corpus queda constituido por el dramático En la vida y en la muerte (1974) para el programa Los libros (TVE: 1974-1977), el dramático Don Juan (1974) y la serie de 13 episodios Las aventuras del hada Rebeca (TVE: 1976). Tomando como horizonte teórico los estudios televisivos, culturales y de género, esta investigación centra su objeto en la representación, optando por el análisis directo de cuestiones como la puesta en escena, el guion y el análisis de personajes.

Características narrativas y estilo visual

Los tres corpus analizados están plagados de elementos distanciadores y metaficcionales, todos muestran su afán por jugar con la narración. En el caso de Miró, el recurso de la metalepsis es una constante que se observa en: Cuentos de Giovanni Boccaccio, Defensas naturales, A veces ocurren cosas, El teniente Kijé y Eugenia Grandet. Molina, por su parte, experimenta con el enfoque narrativo múltiple en Rosaura a las diez, un texto original de Marco Denevi cuya adaptación supone desde un principio realizar todo un ejercicio narrativo. Además, se observa un uso profuso de las elipsis en las historias, encuadres oníricos, insertos de imágenes externas fijas (fotografías) o movimientos (repicados de documentales, paisajes, cielos…), como en ¿Tú eres Teresa? y La leyenda de la rubia y el canario. Otra característica común es el uso de la voice-over para narrar los pensamientos de los personajes, como, por ejemplo, en En la vida y en la muerte, muy arriesgada narrativamente al utilizar múltiples focos de ocularización, las

superposiciones de planos a color y en blanco y negro, el uso de la cámara en mano, etc., entre otros recursos.

Si bien el estilo visual y narrativo del dramático dependía en gran medida del programa al que estaba destinado, es imprescindible señalar que se observan grandes diferencias entre las piezas de Pilar Miró, más clásicas a nivel estético y narrativo, y las de Josefina Molina y Lola Salvador[208], más centradas en la experimentación. Molina busca siempre la experimentación en la puesta en escena y en el montaje. Un ejemplo claro es La asegurada, dramático desprovisto de escenografía, donde toda la acción sucede en un espacio blanco. De hecho, Molina indica en sus memorias (2000: 62-63) que nunca ha distinguido entre un lenguaje televisivo y otro cinematográfico: "Abordaba cada uno de aquellos programas como si fuera la película de mi vida. Utilizaba las tres o cuatro cámaras simultáneas con una planificación que el cine había experimentado ya durante años".

Características temáticas

A grandes rasgos, del corpus analizado se infiere que Pilar Miró cultiva el gusto por el drama decimonónico —Doble error, Ópera en Marineda, Pequeño teatro—, así como por los temas bélicos —Los enemigos, El undécimo, El teniente Kije— y el género wéstern —El deseo bajo los olmos—, y en menor medida las ficciones ambientadas en la contemporaneidad —Defensas naturales y A veces ocurren cosas—. Pilar Miró ya había trabajado el wéstern anteriormente en diversas adaptaciones —muchas de ellas relatos de Bret Harte—, como en 1971 con Un cuento californiano y El socio de Tennessee para Hora 11; y en 1972, Los desterrados de Poker Flat para Hora 11 y Maruja para Novela; así como algunos episodios para Curro Jiménez (TVE: 1976-1979). Es interesante ver cómo, en el caso de los dramáticos de Miró cuya acción sucede en el presente, esta gira en torno a protagonistas que son creadores audiovisuales. Por ejemplo, Pino Mirado (Carmen Maura) es realizadora de fotonovelas en Defensas naturales y Antonio (Sancho

Gracia) es guionista en A veces suceden cosas. En ambos se establecen ácidas y abiertas críticas a la censura, como se observa en Don Juan, de Salvador. Josefina Molina también trabaja el melodrama decimonónico, así en 1972 realiza Madame Firmiani y La humillación de los Northmore para Teatro de siempre; y Hermann y Dorotea y Flores tardías para Hora 11; y también las adaptaciones de cuentos góticos: con La casa del juez y El hundimiento de la casa Usher, en 1970, y Vera y Eleonora, en 1971, para Hora 11.

Por su parte, Lola Salvador trabaja el universo infantil, como En la vida y en la muerte y Las aventuras del hada Rebeca, pues gran parte de su obra televisiva destaca por dotar de protagonismo a los más pequeños. Ese interés se refleja en otras ficciones anteriores de la guionista como El molino junto al río Floss (1971), para Novela, y Yanko, el músico (1971), para Hora 11 —asimismo dirigido por Pilar Miró—, incluso en el aclamado telefilme Juan Soldado (1973), dirigido y protagonizado por Fernando Fernán Gómez. Sin embargo, las tramas a las que se enfrentan los niños y las niñas poco tienen de amables. En la vida y en la muerte cuenta los recuerdos de infancia de las hermanas Brontë, marcados por la muerte de la madre y de varios hermanos; en Las aventuras del hada Rebeca, el hada adolescente y el niño Ramiro se ven expuestos a varios episodios violentos. Por otro lado, Yanko es un niño hambriento al que asesinan, mientras que El molino junto al río Floss está protagonizado por Maggie, una niña sagaz relegada en favor de su hermano.

Otro tropo común es el discurso democrático. Por ejemplo, en la mayoría de los episodios de la serie Las aventuras del hada Rebeca las tramas constituyen metáforas antibelicistas y antitotalitarias en las que el hada consigue derrocar a un malvado dictador (encarnado en un gigante, un pirata, un rey déspota…). Resulta interesante observar cómo los programas infantiles permitían articular discursos críticos, pues como la propia Lola Salvador indica: “Me pareció muy interesante meterme ahí, porque, a ver, a mí gustan los niños relativamente, pero el hecho de que desde la televisión pública se ofertasen programas dedicados a hacer de los locos bajitos posibles ciudadanos me parecía interesante” (Díaz, 2012: 64).

Miró también aborda abiertamente la importancia de la tolerancia y el diálogo frente a la inviabilidad de la violencia en Los enemigos, El undécimo y El teniente Kijé. Esta característica común gira en torno a la arriba citada propuesta pedagógica de la televisión del periodo. Las creadoras pudieron intervenir en el debate de la Transición de una forma no explícita, sino más bien icónica, lo que añadiría cierta efectividad ideológica. Al tratarse de ficciones ambientadas en tierras lejanas y en tiempos pasados, como Los enemigos, permitieron configurar una escuela de aprendizaje ante la nueva situación política. Como ha explicado Paul Julian Smith (2006: 21), "los productos televisivos de esa época educaron a los españoles en los derechos y las responsabilidades de la democracia durante la Transición". Estas ficciones configuran un imaginario democrático en el que el intercambio racional y dialéctico entre diferentes partes es reivindicado no solo como un procedimiento viable para resolver situaciones, también como la condición que posibilita un Estado democrático y cívico.

La crítica a la moral religiosa constituye otra de las constantes temáticas en los dramáticos analizados, que devendría en crítica al aparato franquista. El anticlericalismo es patente en la obra de Lola Salvador, por ejemplo en Las aventuras del hada Rebeca aparece un cura caricaturizado, motivo de diversos gags humorísticos. La figura del cura o sacerdote parodiado —ávido de placeres terrenales como la comida— se muestra en piezas como Eugenia Grandet, o como personaje subversivo en Doña Luz, en la que un sacerdote (Eusebio Poncela) está enamorado de la protagonista (Maribel Martín). Asimismo, en El camino el cura es el menos devoto y el único en el pueblo que desconfía del milagro. En otras ocasiones la moral religiosa se impone como una pesada carga para los protagonistas, especialmente para las mujeres, como sucede en Doña Luz y Aire frío, de Molina; o se muestra ligada a una mentalidad provinciana como en Doble error y Pequeño teatro, de Miró.

Discursos feministas en la televisión de la Transición

Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador desde sus inicios en los dramáticos televisivos hasta sus últimos largometrajes y series han tratado de llamar la atención del público sobre temas relacionados con la política, la juventud y el conflicto generacional, así como sobre la emancipación de las mujeres, cuestiones que en todo caso resultan evocadoras en la configuración de una cultura democrática. En este sentido, el hilo conductor que se podría establecer en la obra de las tres creadoras es la mirada feminista[209] o la huida de una perspectiva androcéntrica en los textos. Es preciso matizar previamente dos cuestiones. Por un lado las diferencias entre las tareas de realización y de escritura del guion, pues Salvador no dirige ningún dramático; y, por otro, el formato de cada programa —que condicionaba enormemente el tratamiento— y las diferencias entre adaptar un texto literario previo o realizar una adaptación libre. En este sentido, la mayor parte de la producción de Miró y de Molina recreaba textos literarios previos, mientras que Salvador estuvo más liberada de los orígenes literarios, lo que le permitió abordar de una forma más explícita temas prohibidos como el incesto en En la vida y en la muerte o la homosexualidad de Don Juan todavía en época de Franco.

La presente investigación considera que las tres creadoras plasman una serie de preocupaciones sobre las condiciones de la vida de las mujeres, de la reclamación de derechos a favor de la igualdad y del papel de las mujeres en la historia. Desde una perspectiva de género, los productos de ficción de las creadoras se caracterizaron por denunciar el sexismo de la sociedad y por una representación más compleja y rica de los personajes femeninos. Así, en primer lugar destaca el protagonismo femenino del corpus analizado, pues casi la totalidad de los dramáticos tienen como protagonista y eje del argumento a una mujer. Las tres realizaron adaptaciones de las obras con los personajes femeninos literarios más complejos y destacados de la literatura universal, desde Hedda Gabler, de Ibsen, hasta Eugenia Grandet, de Balzac, pasando por Anna Christie y Abbie Putnam (de Deseo bajo los olmos), de Eugene O' Neill, Luz Marina de Aire frío, Doña Luz de Juan Valera, o incluso Emily Brontë en En la vida y en la muerte. No obstante, cabe preguntarse si llevar a la pantalla dichos títulos se debía a una opción personal o más bien se los encargaban por el mero hecho de ser mujeres. Efectivamente, se trataba de trabajos de encargo impuestos por los

ejecutivos de la cadena, quienes presuponían en las mujeres una mayor "sensibilidad" o afinidad para tratar temáticas que consideraban femeninas. Ahora bien, si los títulos venían impuestos, otro asunto era el tratamiento que las creadoras quisieran dar al material.

Lo destacable del corpus examinado es que las protagonistas no asumen roles vicarios, no se amoldan a los dictados, no sacrifican sus sueños ni renuncian a explorar su propio proyecto vital. Sobre ese punto son significativas Doña Luz, Zazu de Pequeño teatro y Julia de Doble error, quienes se debaten entre sus aspiraciones y deseos y las convenciones sociales. Esto entronca con la propuesta de Kaplan (1998) sobre el interés de las cineastas feministas por deconstruir textos clásicos patriarcales y ocuparse de la historia de las mujeres. En la totalidad de los dramáticos analizados se presentan mujeres fuertes, con objetivos claros, que no se achantan ante las adversidades y que buscan ante todo empoderarse. Bien sea intentando escapar de la vida monótona y provinciana como Zazu de Pequeño teatro, mejorando sus condiciones de vida como Abbie de El deseo bajo los olmos, o saliendo de la prostitución como las protagonistas de Anna Christie, Rosaura a las diez y La profesión de la señora Warren. Josefina Molina reconoce que siempre ha intentado dibujar perfiles femeninos desde un punto de vista comprometido: "En mis películas, series y teatro siempre hay un personaje femenino que lucha contra la opresión. Yo he hecho mi lucha y he puesto mi acento en personajes que defienden su libertad" (Castañeda Ceballos, 1998: 45). Aire Frío, de Molina, resulta muy interesante desde esta perspectiva porque cuenta la vida de Luz Marina (Lola Cardona), una mujer que anhela la independencia y se enfrenta a sus padres y hermanos varones mientras que al mismo tiempo sustenta la economía familiar desempeñando labores de modista y profesora.

Las tres creadoras deconstruyen la imagen pasiva tradicional de los personajes femeninos en pos de una exploración de nuevas formas de definir su identidad. Es interesante porque la maternidad como gran narrativa de la feminidad normativa es subvertida. En ninguno de los títulos la maternidad aparece como deseo o proyecto vital de las protagonistas, de hecho, en muchos casos ni siquiera es mencionada, pues tienen otras prioridades. Esta idea vendría

justificada por la necesidad de los personajes de escapar de un universo opresor masculinizado. Precisamente en las piezas que abordan la maternidad, esta aparece criticada o problematizada: por ejemplo, en El deseo bajo los olmos, la protagonista Abbie (María Massip) asesina a su hijo porque lo considera un obstáculo en la consecución de su felicidad, deconstruyendo así el mandato de género[210].

La mayor parte de la acción transcurre en espacios interiores. Este punto es destacable porque, dentro de un sistema dicotómico, las mujeres han sido relegadas al espacio privado mientras que los varones han dominado el espacio público. En estas ficciones se visibilizan los espacios domésticos y la actividad de las mujeres en él, cuestionando al mismo tiempo el arquetipo del "ángel del hogar"[211]. Esta característica entronca con otra de las constantes temáticas en los dramáticos analizados como son las historias en torno a matrimonios concertados. El matrimonio como institución obligatoria para las mujeres es el eje de las historias La leyenda de la rubia y el canario, Hedda Gabler y Doña Luz, en las que se denuncia el intercambio simbólico mostrando a protagonistas en busca de una identidad independiente. En esta misma línea, la cuestión de la honra o la virginidad es trama argumental en La promesa, ¿Tú eres Teresa?, Cuentos de Giovanni Boccaccio, Eugenia Grandet y El camino.

El adulterio se descubre como uno de los temas más abordados. Al tratarse de adaptaciones de novelas decimonónicas, el adulterio y la doble moral son el eje argumental de gran parte de dramáticos como Doble error, A veces ocurren cosas, El deseo bajo los olmos, ¿Tú eres Teresa? o Doña Luz. El adulterio constituía un tema tabú en tanto estaba penado en España. No fue hasta los Pactos de la Moncloa de 1977 cuando se llevaron a cabo diversas reformas que afectaron a la vida de las mujeres, como la despenalización del adulterio y del amancebamiento, de la expedición de anticonceptivos, así como la modificación de la mayoría de edad de la mujer. En concreto, el proyecto de ley que despenalizaba el adulterio y el amancebamiento no fue aprobado por la Comisión de Justicia del Congreso de Diputados hasta enero de 1978, es decir, en fechas posteriores a la emisión de estos dramáticos. Así, de la misma forma que las creadoras articulaban denuncias en torno al

adulterio al tiempo que se exigía una reforma del código penal, la crítica al matrimonio como institución también era patente en los dramáticos. Sin embargo, pese a ser una de las grandes reclamaciones feministas, hasta 1981 no se aprueba la primera ley de divorcio.

Conclusiones

La transición democrática en España conllevó importantes cambios de carácter sociológico —como el feminismo, la liberación sexual, la descomposición de la familia patriarcal y la manifestación de sensibilidades queer— y fenómenos de contestación y subversión política que indiscutiblemente calaron en las manifestaciones culturales. Los discursos feministas que las mujeres creadoras establecieron en los productos de ficción televisiva no se entienden sin el objetivo de crear un espacio público democrático durante el periodo transicional. Estos programas permitieron entender los nuevos roles de las mujeres en la incipiente democracia mediante la normalización de otros imaginarios sociales. En su espíritu reivindicativo, las nuevas representaciones televisivas ayudaron a impulsar cambios socioculturales entre los que figuraba la mejora de la situación de las mujeres españolas. En este sentido, corrieron parejos los cambios experimentados por la posición social de estas con la función pedagógica del medio televisivo. El presente acercamiento a las creadoras televisivas ha permitido valorar cómo estos años coincidieron asimismo con el desarrollo de una mirada femenina en el audiovisual español a través del trabajo combinado de las numerosas mujeres creadoras cuya labor alcanzó por primera vez una presencia significativa.

Las ficciones de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador durante la Transición no solo mostraron a la audiencia un imaginario cultural propio en sintonía con dicho objetivo pedagógico, sino que, como corpus, proporcionan un paradigma de temáticas, preocupaciones y ansiedades manifiestamente femeninas. La sorprendente coherencia apreciada en estas ficciones puede

explicarse precisamente por la necesidad de las mujeres de resignificarse como sujetos dentro de un nuevo contexto social. El conjunto de dramáticos y series sorprende en su consistencia de temas e imágenes a pesar de ser piezas emitidas y producidas en una amplia gama de programas que diferían enormemente entre sí a nivel de cadena, producción, franja horaria, etc.; una coherencia presente a pesar de las presumibles diferencias individuales de cada creadora aun perteneciendo a la misma generación.

Resulta evidente que los trabajos se vieron influenciados por los presupuestos del movimiento feminista de la época, idea respaldada por las propias declaraciones de las creadoras durante aquel momento. Además de las vislumbradas reivindicaciones a favor de la ley del divorcio y de la despenalización del adulterio, las ficciones articulaban discursos antibelicistas y de tolerancia, dando como resultado capítulos en los que se verbalizaban verdaderos alegatos antibelicistas, en contra de la pena de muerte, de respeto al otro, de superación de odios heredados.

Durante estos años de renovación y convivencia de viejos y nuevos discursos, la televisión se mostró favorable en la representación de modernos modelos de mujeres, contribuyendo a forjar un interés público en la desigualdad. Estos programas de ficción, que gozaron de popularidad, pusieron en circulación diferentes modelos de representación de las españolas en los nuevos escenarios a los que se enfrentaban, como la incorporación al ámbito laboral. La perspectiva de estas creadoras fue sobre todo conciliadora al mostrar que, mediante la tolerancia y el diálogo, era factible que la sociedad española culminara con éxito el proceso transformador que estaba experimentando. El estudio de este periodo de la historia contemporánea a través de la televisión se desvela, por tanto, fundamental para entender los discursos del medio televisivo actual al tiempo que pone en valor la lucha de toda una generación de mujeres por las libertades, un legado que debe ser recordado y protegido por quienes las podemos disfrutar.

Bibliografía

Ansón

, Antonio (2010): “Novela (1973-1983)”, en Antonio Ansón et al. (eds.), Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Ballesteros

, Isolina (2001): Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista, Fundamentos, Madrid.

Cascajosa

, Concepción (2010): “Mujeres creadoras de ficción televisiva en España”, en Pedro Sangro y Juan F. Plaza (eds.), La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos, Laertes, Barcelona.

Castañeda Ceballos

, Paloma (1998): “Josefina Molina: soy feminista porque soy mujer”, Meridiana: revista del Instituto Andaluz de la Mujer, 11, pp. 42-45.

Castejón Leorza

, María (2004): “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la Historia de las mujeres”, Berceo, 147, pp. 303-327.

Castro García

, Amanda (2009): La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982), KRK Ediciones, Oviedo.

Díaz

, Susana (2012): Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador, Cuadernos Tecmerin, Madrid.

Faulkner

, Sally (2007): “Las alas cortadas: el género y el espacio en las

adaptaciones al cine y a la televisión de Fortunata y Jacinta de Pérez Galdós", en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.), Hispanismo y Cine, Iberoamericana/Vervuert, Madrid y Frankfurt.

Fernández

, Luis Miguel (2010): "Clásicos y modernos. La serie Los libros y la televisión de la Transición", en Antonio Ansón et al. (eds.), Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

—

(2014): Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

García de León

, María Antonia (2008): Rebeldes ilustradas (La Otra Transición), Anthropos, Barcelona.

Kaplan

, Ann E. (1998): Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara, Cátedra, Madrid.

Larumbe

, María Ángeles (2004): Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

Martínez Pérez

, Natalia (2013): "Narrativas del deseo y locas del desván: Una aproximación a Lola Salvador como autora televisiva durante la Transición", Studies in Spanish & Latin American Cinemas, 10(2), pp. 151-166.

—

(2014): "Representación femenina y discurso feminista en las

primeras adaptaciones televisivas de Josefina Molina", Acotaciones: revista de investigación teatral, 33, pp. 31-50.

—

(2016): Mujeres creadoras de ficción televisiva durante la Transición española (1974-1981) [tesis doctoral], Universidad Carlos III de Madrid, Madrid.

Molina

, Josefina (2000): Sentada en un rincón, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.

Moraga

, María Ángeles (2006): "La igualdad entre hombres y mujeres en la Constitución española de 1978", Feminismos, 8, pp. 53-70.

Palacio

, Manuel (2001): Historia de la televisión en España, Gedisa, Barcelona.

—

(2002): "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión", en Carlos F. Heredero (ed.), La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español, Cuadernos de la Academia, pp. 11-12.

—

(2012): La televisión durante la Transición española, Cátedra, Madrid.

Peña Ardid

, Carmen (2010): "Escrito en América", en Antonio Ansón et al. (eds.), Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Smith

, Paul Julian (2006): Television in Spain: From Franco to Almodóvar, Tamesis Woodbridge.

Vernon

, Kathleen (2011): “Cine de mujeres en la Transición. La trilogía ‘feminista’ de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina”, en Manuel Palacio (ed.), El cine y la Transición política en España (1975-1982), Biblioteca Nueva, Madrid.

Zecchi

, Bárbara (2014): Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género, Icaria, Barcelona.

SOBRE LOS AUTORES

Juan Carlos Ara Torralba [jara@unizar.es]

Profesor de Literatura en la Universidad de Zaragoza. Es especialista en literatura española de los siglos XIX y XX. En su trayectoria destacan la edición de del volumen de Prosa crítica, de Pérez Galdós (2004); la de los XVI volúmenes de las Obras completas, de Baroja (1997-2000); de las Memorias, de Costa; los volúmenes dedicados a Ricardo León (Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León, 1996, y Los años malagueños de Ricardo León, 1997); o la coordinación del suplemento al tomo VI de la Historia y Crítica de la Literatura Española (1994).

José Luis Calvo Carilla [jlucalvo@unizar.es]

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza. Sus estudios se han centrado en temas histórico-literarios y estéticos de los siglos XIX y XX, los cuales han sido objeto de numerosos ensayos, ediciones, artículos y conferencias. Entre sus libros más recientes pueden mencionarse: Picasso en el burdel (La vanguardia antes de la vanguardia) y Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas (ambos de 2017) y la edición de la antología Expresionistas en España (1914-1939) (2018).

Isabel Carabantes de las Heras [icara.correo@gmail.com]

Profesora y doctora en Literatura Española. Editó la narrativa breve de Manuel Derqui en Todos los cuentos (2008), obra merecedora del X Premio de Ensayo Benjamín Jarnés (2009). Ha editado en dos tomos los relatos de Ana María Navales (2014 y 2017). Su línea de investigación es la narrativa aragonesa durante el siglo XX y la literatura española contemporánea.

Christelle Colin [christelle.colin@univ-pau-fr]

Es profesora titular en la Universidad de Pau y de los Países del Adour (Francia). Especialista en cine español actual, ha publicado varios artículos sobre la recuperación de la memoria histórica en los documentales españoles recientes y ha participado en la publicación de dos libros colectivos: Imagen y verdad en el mundo hispánico (2015) y La Galice: identité culturelle et représentations (2017). En la actualidad estudia el concepto de cine poético y la nueva cinematografía femenina.

Elena Cueto Asín [ecueto@bowdoin.edu]

Profesora de Estudios Hispánicos en el Bowdoin College (Estados Unidos). Ha escrito numerosos artículos sobre literatura, cine y medios de comunicación en España, además de los libros: Autos para siluetas de Valle-Inclán (2005), Reconciliaciones en escena. El teatro de la Guerra Civil (2008) y Guernica, en la escena, la página y la pantalla (2017). También es coeditora de Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática (2009).

Carlos Femenías Ferrà [carlos.femenias@upf.edu]

Becario predoctoral en la Universitat Pompeu Fabra y secretario de redacción de Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico. Sus trabajos se orientan hacia el ensayo y la historia intelectual en la España contemporánea. Recientemente ha colaborado en la revista Ínsula.

Luis Miguel Fernández [luismiguel.fernandez@usc.es]

Doctor en Filosofía y Letras y profesor de la Universidad de Santiago de Compostela. Es autor de numerosos artículos y de

varias monografías como: El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta (1992), Don Juan en el cine español (2000), Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX (2006), y Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975) (2014). Ha colaborado en varios volúmenes colectivos, entre ellos en Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982) (2010).

Teresa García-Abad [teresa.garcia-abad@cchs.csic.es]

Investigadora en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA, CSIC) y autora de cerca de un centenar de publicaciones, entre libros y revistas científicas de ámbito nacional e internacional, sobre teatro y literatura de los siglos XX y XXI, especialmente sobre sus relaciones con la crítica y el cine.

David George [dgeorge@bates.edu]

Profesor titular en el Departamento de Español del Bates College (Estados Unidos). Ha publicado sobre diferentes aspectos de la literatura española de los siglos XIX y XX, así como sobre cine y televisión. Es coeditor de los volúmenes Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática (2009) y Televising Restoration Spain: History and Fiction in Twenty-First Century Costume Dramas (2018). También es autor de ediciones anotadas de Doña Berta, de Clarín (2008), y de Tormento (2012), de Benito Pérez Galdós.

Natalia Martínez Pérez [nmperez@hum.uc3m.es]

Profesora en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, donde fue becaria predoctoral y obtuvo el Doctorado Internacional en Investigación en Medios de Comunicación. Forma parte del Grupo de Investigación TECMERIN. Sus últimas publicaciones se

encuentran en los volúmenes Guerras simbólicas. El papel del audiovisual en la lucha contra la violencia de género (2017) e Imaginarios digitales del sur: historias de pertenencia y desarraigo en los cines hispánicos (2019).

Víctor Mora Gaspar [vmoravmora@gmail.com]

Doctor internacional en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura y en el Máster en Teoría Crítica Cultural. Además, es escritor y activista, miembro la Asociación Memorias en Red y del Centro Iberoamericano de Estudios sobre Sexualidades. Su libro Al margen de la naturaleza. La persecución de la homosexualidad durante el franquismo (2016) ha sido reconocido con el I Premio Pilar Azcárate (2015) y con el I Premio Sagasta de Ensayo (2016).

Mª Ángeles Naval López [manaval@unizar.es]

Doctora en Filología Española y profesora titular del Departamento de Filología Española (Literaturas Española e Hispánicas) de la Universidad de Zaragoza. En 2016 coordinó con Zoraida Carandell el volumen La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70 (Visor). Además es autora de los ensayos: “Volver para contarlo” (Natación), “El triunfo del Watusi” (2016) y “Estudios literarios sobre los siglos XX-XXI” (2016).

Manuel Palacio [jpalacio@hum.uc3m.es]

Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, donde también ha sido decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación. Entre sus publicaciones destaca Historia de la televisión en España (2001, premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine) y La Televisión Española durante la Transición española (2012).

Gonzalo Pasamar [gpasamar@unizar.es]

Profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Zaragoza y especialista en estudios sobre historiografía y memoria. Fue profesor visitante en la Universidad de Rutgers (Nueva Jersey) durante el curso 2006-2007. Entre sus obras destacan: Diccionario de historiadores españoles contemporáneos, 1840-1980 (2002; en colaboración con Ignacio Peiró) y Apologia and Criticism: Historians and the History of Spain, 1500-2000 (2010). Además, es editor del libro colectivo Ha estallado la memoria. Las huellas de la Guerra Civil en la Transición española (2014).

Carmen Peña Ardid [cpardid@unizar.es]

Profesora titular del Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza. Sus investigaciones se han centrado en el estudio de las relaciones entre la literatura y el cine, la historia del cine español, los vínculos literatura-televisión y los estudios género. Es autora o coeditora de los libros Literatura y cine. Una aproximación comparativa (4º edición 2009); Las mujeres y los espacios fronterizos (2006), El relato de la Transición. La Transición como relato (2013) y Buñuel 1950. Los Olvidados (Estudios y Documentos) (premio de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España a la mejor obra de Investigación Historiográfica 2007), entre otros.

NOTAS

1 . Véase una síntesis de estas lecturas en Manuel Ortiz Heras (2004): “Historiografía de la transición”, en VV AA, La transición a la democracia en España. Historia y fuentes documentales, ANABAD 1, Guadalajara, pp. 223-242. Véase también Gonzalo Pasamar (2015): “¿Cómo nos han contado la Transición? Política, memoria e historiografía (1978-1996)”, Ayer, 99, pp. 225-249.

2 . Carme Molinero (2010): “La Transición y la ‘renuncia’ a la recuperación de la ‘memoria democrática’”, Journal of Spanish Cultural Studies, 11(1), pp. 37-38.

3 . En esta línea revisionista véanse Gregorio Morán (1991): El precio de la Transición, Akal, Madrid; o Julio Pérez Serrano (2007): “La transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico”, en Rafael Quirosa-Cheyrouze (coord.), Historia de la Transición española. Los inicios del proceso democratizador, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 61-76. Según Pérez Serrano, aún no se ha consensuado un nuevo paradigma historiográfico de la Transición, proceso que ha de explicarse, a su juicio, no como “algo inédito ni esencialmente benéfico, sino [como] una vía ya conocida para restaurar la monarquía parlamentaria”, con el antecedente de la restauración del siglo XIX. Véase Pérez Serrano (2016): “Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico”, en Mª Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta, Visor Libros, Madrid, pp. 67-89.

4 . José Antonio Castellanos (2008): “De consensos, rupturas y nuevas historias. Una visión de la Transición desde la España actual”, en Damián A. González (coord.): El franquismo y la transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época, Los libros de la Catarata, Madrid. Una década después, Santos Juliá aún constata que “hablar en estos últimos años de la Transición es hablar de política mucho más que de historia; o mejor, cuando se aparenta hablar de historia, lo que se hace cada vez con mayor frecuencia es un uso del pasado al servicio de intereses o proyectos políticos o culturales del presente”. Véase Santos Juliá (2017): Transición. Historia de una política española (1937-2017), Galaxia Gutemberg, Barcelona, p. 13.

5 . Emilio Grandío Seoane menciona como un grave condicionante para la actual investigación histórica las limitaciones de la política pública de acceso a los archivos en España. Véase Emilio Grandío Seoane (2017): “Sobre la Transición democrática y el siglo XXI. Nuevos caminos, nuevas fórmulas”, Studia histórica. Historia contemporánea, 35, p. 243.

6 . Cf. Rafael Quirosa-Cheyrouze y Mónica Fernández (eds.) (2018): Poder y Transición en España. Las instituciones políticas en el proceso democratizador, Biblioteca Nueva, Madrid. Desde una perspectiva más crítica, Ferrán Gallego (2008): El mito de la transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977), Crítica, Barcelona.

7 . Carme Molinero y Perè Ysas (2008): La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977, Crítica, Barcelona; Alberto Sabio (2011): Peligrosos demócratas. Antifranquistas vistos por la policía política, Cátedra, Madrid. Sobre la disidencia de los militares demócratas véase Fidel Gómez Rosa (2013): Unión Militar Democrática. Los militares olvidados por la democracia, ViveLibro, Madrid.

8 . Es extensa la bibliografía sobre los “viejos” movimientos sociales (obrero, sindical) y, en menor medida, sobre los “nuevos” (asociaciones vecinales, movimiento estudiantil, movimiento feminista y de mujeres, movimiento católico, etc.). Visiones de conjunto ofrecen Nicolás Sartorius y Alberto Sabio (2007): El final de la dictadura. La conquista de la democracia en España, Temas de Hoy, Madrid. Atendiendo también a las comunidades autónomas, véase R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (ed.) (2011): La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador, Biblioteca Nueva, Madrid.

9 . Óscar Martín García y Manuel Ortiz Heras (coords.) (2010): Claves internacionales en la transición española, Los libros de la Catarata, Madrid; E. Lemus López (2011): Estados Unidos y la transición española: entre la revolución de los claveles y la marcha verde, Universidad de Cádiz, Cádiz; Rafael Quirosa-Cheyrouze (2009): Prensa y Democracia. Los medios de comunicación en la Transición, Biblioteca Nueva, Madrid; J. Guillamet (ed.) (2016): Las sombras de la Transición. El relato crítico de los corresponsales extranjeros (1975-1978), Universitat de Valencia, Valencia.

10 . Véanse Paloma Aguilar (1996): Memoria y olvido de la guerra civil española, Alianza, Madrid; Paloma Aguilar (2008): Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada, Alianza, Madrid; Gonzalo Pasamar (ed.) (2014): Ha estallado la memoria. Las huellas de la Guerra Civil en la Transición a la democracia, Biblioteca Nueva, Madrid; Santos Juliá (2003): “Echar al olvido. Memoria y Amnistía en la Transición”, Claves de razón práctica, 129, pp. 14-25.

11 . Art. cit., p. 258. Entre otros títulos, recordaremos: Mª Ángeles Larumbe (2004): Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición, Prensas Universitarias de Zaragoza,

Zaragoza; Mª Antonia García de León (2008): Rebeldes ilustradas (La otra transición), Anthropos, Barcelona; J. Ugarte Pérez (ed.) (2008): Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición, Egales, Madrid; J. Ugarte Pérez (2013): "Sobre la lucha en el interior de las prisiones", en César Lorenzo Rubio, Cárceles en llamas. El movimiento de presos sociales en la transición, Virus Editorial, Barcelona.

12 . Véase, además, Gutmaro Gómez Bravo (coord.) (2009): Conflicto y consenso en la transición española, Fundación Pablo Iglesias, Madrid; Gonzalo Wilhelmi (2016): Romper el consenso. La izquierda radical en la transición (1975-1982), Siglo XXI, Madrid.

13 . "La violencia política en la historiografía sobre la transición", Vínculos de Historia, 6, 2017, p. 329.

14 . Entre los títulos que evocan la acción del terrorismo durante el periodo transicional: Voces sin libertad (2004); Trece entre mil (2005); 1980 (2014); Contra la impunidad (2017).

15 . Luis R. Aizpeolea (2017): "Los partidos saludan el éxito de 'Patria', 'un libro que deja un poso de esperanza'" (El País, 22 de abril). Las opiniones recogidas revelan, sin embargo, que el relato sobre la historia de la violencia en Euskadi sigue abierto a muchos matices e interpretaciones divergentes, en el marco de "la guerra de memorias" surgida tras el abandono de las armas por parte de grupo terrorista, a la que alude Santiago de Pablo en las conclusiones de su excelente trabajo: Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine, Tecnos, Madrid, 2017, p. 449. Sobre el tema, véase: José Mª Ortiz de Orruño (coord.) (2013): Construyendo memorias: Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo, Los libros de la Catarata, Madrid.

16 . Olga Glondys (2016): “El giro cultural en la historia contemporánea española: nuevas complejidades, aperturas metodológicas y testimonios de la praxis”, Studia Historica. Historia Contemporánea, 35, p. 182.

17 . José-Carlos Mainer y Santos Juliá (2000): El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la Transición, Alianza, Madrid, pp. 84-86.

18 . José-Carlos Mainer (2006): “La cultura de la Transición o la transición como cultura”, en Carme Molinero (ed.), La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia, Península, Barcelona, pp. 154-155. Sobre el papel esencial de la cultura española en recobrar “el pulso de la modernidad”, véase Juan Pablo Fusi (2017): Espacios de libertad. La cultura española bajo el franquismo y la reinvención de la democracia (1960-1990), Galaxia Gutenberg, Barcelona.

19 . Pienso en las obras fechadas entre 1975 y 1982 que Pilar Nieva de la Paz (Narradoras españolas de la transición política, Fundamentos, Madrid, 2004) identifica como el “segundo boom del panorama literario español: el de la narrativa de mujeres”. Para esta autora, se publicaron entre 1978 y 1982 “muchos de los títulos más interesantes y representativos del espíritu de la Transición escritos desde la óptica de sus protagonistas femeninas” (p. 15). Sobre el teatro, véase Á. Berenguer y M. Pérez (1998): Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982), Biblioteca Nueva, Madrid.

20 . Prólogo a El cine español durante la Transición democrática (1974-1983). IX Congreso de la A.E.H.C., Cuadernos de la

Academia, 13-14, 2005, p. 11. Desde la obra colectiva El cine y la transición política española (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986), este periodo ha funcionado como categoría de estudio de importantes trabajos. Entre otros, M. Trenzado (1999): Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid; Laura Gómez Vaquero (2012): Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la transición en España, Ayuntamiento de Madrid, Madrid; J. Hernández Ruiz y P. Pérez (2004): Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982), Paidós, Barcelona; J. L. Sánchez Noriega (ed.) (2014): Filmando el cambio social. Las películas de la Transición, Laertes, Barcelona.

21 . Cf. S. Amell y S. García Castañeda (eds.) (1988): La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985), Playor, Madrid; Gerard Imbert (1990): Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982), Akal, Madrid; Antonio Ansón et al. (2010): Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982), Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza; Manuel Palacio (2012): La televisión durante la transición española, Cátedra, Madrid.

22 . Román Gubern (1987): La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona, p. 401. Recuérdese, entre otros fenómenos, la lucrativa industria de las imágenes del “destape”.

23 . Jonathan Culler (2000): Breve introducción a la teoría literaria, Crítica, Barcelona, p. 85-87. El tratamiento de los textos como síntomas de algo más profundo (un trauma, una pulsión reprimida, el inconsciente colectivo) caracteriza la crítica psicoanalítica, muy presente en la obra de Teresa Vilarós (1998): El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993). También en los trabajos de otros hispanistas formados

en Estados Unidos que “proyectan una narrativa freudiana sobre la realidad histórica y cultural de un país”. Véase el esclarecedor artículo de Jo Labanyi (2011): “Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis: El desencanto (Jaime Chávarri, 1976)”, en Manuel Palacio (ed.), El cine y la transición política en España, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 73-85.

24 . Véase Paloma Aguilar (2006): “La evocación de la guerra y el franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”, en S. Juliá (ed.), Memoria de la guerra y del franquismo, Taurus, Madrid. Desde otra perspectiva: Joan Ramon Resina (ed.) (2000): Disremembering the Dictatorship. The politics of memory in the Spanish transition to democracy, Dodopi, Ámsterdam; José E. Colmeiro (2005): Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad, Anthropos, Barcelona.

25 . Sobre una etapa posterior, véase: J. M. López de Abiada, H. Neuschäfer, A. López Bernasocchi (eds.) (2001): Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90, Verbum, Madrid.

26 . Jazmin Beirak Ulanosky (2012): “Política cultural y arte contemporáneo. El Centro Nacional de Exposiciones (1983-1989)”, en Juan Albarrán (ed.), Arte y transición, Madrid, Brumaria, pp. 251-252.

27 . Para Jazmin Beirak, el “giro hacia la industria alcanzó su punto álgido con la llegada al Ministerio de Jorge Semprúm en 1988”, aunque ya en 1986 los objetivos políticos de crecimiento económico y la necesidad de resolver el problema del paro sintonizan con las prioridades de la gestión del ministro Javier Solana: “las industrias culturales, el fomento del empleo y la creación de infraestructuras” (Ibid., p. 253).

28 . Véase, además, Bernard Bessière (1992): La culture espagnole: les mutations de l´apres-franquisme (1975-1982), l´Harmattan, París; José-Carlos Mainer (1994): De postguerra (1951-1990), Crítica, Barcelona; José Luis Brea (2004): “El desarrollo de la institución arte en la España de la democracia”, Revista de Occidente, 273; Juan Arturo Rubio Aróstegui (2004): La política cultural del estado en los gobiernos socialistas (1982-1986), Trea, Gijón.

29 . El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición, ob. cit., p. 88.

30 . Según esta autora, el Estado cultural “posmoderno” edificado por el PSOE tuvo mucho de efímera espectacularidad volcada en la celebración del presente y sus políticas no se articularon “en torno a un debate profundo y plural sobre la oferta del socialismo español y del antifranquismo”, La cultura en Transición…, pp. 30 y 335-336. Capítulo aparte merece la gestión cultural de los gobiernos autónomos una vez que reciben las competencias del Estado. En las nacionalidades con lengua propia, la cultura no solo fue un factor de diferenciación identitaria sino, en ocasiones, de “movilización político-social” (Joaquim Molas (2006): “La cultura catalana durante la Transición”, en Carme Molinero (ed.), La Transición treinta años después, ob. cit., pp. 173-183).

31 . Ayer, 81, p. 22. Véase, también, el dosier: Les intellectuels en Espagne, de la dictature à la démocratie (1939-1986), Bulletin d ´Histoire Contemporaine de l´Espagne, 50, 2016.

32 . Juan Pecourt (2012): “Activismo, medios y transición política”, en J. Albarrán, Arte y transición, ob. cit., p. 182.

33 . Buckley explica este “silencio” porque los intelectuales ya habían “transicionado” antes, abandonando, a partir de 1968, el compromiso con el marxismo. Véase Ramón Buckley (1996): La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta, Siglo XXI, Madrid. Además Josep Ramoneda (2009): “Notes sobre intellectuals i política a la transició i la democracia”, La configuració de la democràcia a Espanya, Eumo, Vic, 2009.

34 . Juan Pecourt (2008): Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, p. 242.

35 . Ibid., p. 220. En el vasto campo de las revistas políticas identifica Pecourt cuatro grandes sectores, cada uno de los cuales desarrolló de forma diferenciada el discurso de la ruptura con el régimen anterior: el subcampo comunista (Nuestra Bandera, Argumentos, Triunfo, La Calle, El Cárabo o Materiales y Mientras tanto, fundadas por Manuel Sacristán); el subcampo socialista (Sistema, Cuadernos para el Diálogo, Zona abierta, Leviatán); el nacionalista (Serra d´Or o Taula de Canvi) y el libertario (El Viejo Topo, Ozono, Ajoblanco), donde incluye también el feminismo (Vindicación feminista), pp. 115-178.

36 . En este desplazamiento de la producción intelectual desde “el campo restringido” al “campo comercial” (en términos de Bourdieu), fueron muchos los colaboradores de la nueva prensa que procedían de las viejas publicaciones antifranquistas. Pero, al escribir en los medios de mayor difusión, tenderán a desprenderse de las premisas revolucionarias y a asumir las pautas generales del discurso del consenso. Véase Ibid., pp. 246-247. Sobre la decadencia del ensayo político-ideológico en los años ochenta, “cuyo relevo lo tomó, a modo de antídoto, la meditación ética y la reflexión sobre estética”, véase Jordi Gracia (1996): “Introducción”, El ensayo

español. Los contemporáneos, Crítica, Barcelona, p. 52.

37 . Javier Muñoz Soro: “La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)”, Ayer, 81, p. 33. Muy significativos serían la portada del nº 341 de Cambio 16 (junio de 1978), con el título “Marx se muere”, o el debate del programa La Clave sobre “El marxismo”, emitido el 10 de noviembre de 1979.

38 . Ibid., p. 27. Véase también Pierre Nora (1980): “Que peuvent les intellectuels?”, Le Dèbat, 1 de mayo.

39 . J. A. Andrade Blanco (2013): “El PCE y el PSOE en (la) Transición. Intelectuales, militantes y medios de comunicación ante la evolución ideológica de la izquierda”, Ayer, 89, pp. 167-196; José-Carlos Mainer (2008): “Los intelectuales de izquierda: un sentimiento de crisis”, Historia y política, 20, pp. 159-181; Gabriel Plata Parga (2010): De la revolución a la sociedad de consumo: ocho intelectuales en el tardofranquismo y la democracia, UNED, Madrid.

40 . Cf. José Luis Aranguren (1981): “El País como empresa e ‘intelectual colectivo’”, El País, 7 junio; Luis Negró Acedo (2006): El diario El País y la cultura de las elites durante la Transición, Foca, Madrid; Mª de la Paz Pando (2007): “Cuadernos para el Diálogo: un estado de la cuestión”, Studia histórica. Historia contemporánea, 25, pp. 363-379; Mónica Granell (2008): “Papeles de Contracultura. La prensa alternativa en la transición española: Ajoblanco (1974-1980)”, en Gonzalo Capellán y Julio Pérez Serrano (coords.), Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública, vol. 2, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño; Mª Ángeles Larumbe (ed.) (2009): Vindicación feminista: una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979), Prensas de la Universidad de Zaragoza.

41 . Art. cit., p. 53.

42 . Jordi Mir García: “Salir de los márgenes sin cambiar de ideas. Pensamiento radical, contracultural y libertario en la Transición española”, Ayer, pp. 83-108; Nicolás Sesma: “El guardián de la ortodoxia. Jesús Fueyo, un intelectual franquista frente a la Constitución”, Ayer, pp. 57-82. Sobre “la escasa continuidad de las culturas políticas —católica, monárquica, falangista, liberal conservadora—” de la etapa franquista y la pervivencia de lo que Amando de Miguel llamó “franquismo sociológico”, véase Javier Muñoz Soro (2007): “Sin complejos: las nuevas derechas españolas y sus intelectuales”, Historia y política, 18, p. 135.

43 . Op cit., p. XVI.

44 . Partiendo del marxismo y el psicoanálisis y de un conocimiento de los trabajos de Betty Friedan, Kate Millet, Julliet Mitchell, Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone, Christine Delphy, Luce Irigaray o Hélène Cixous —además de la obra de Margarita Nelken, Concepción Arenal o María Laffitte— se incorporan al quehacer analítico los conceptos de “patriarcado”, “(hetero)sexismo”, la dialéctica “opresión/explotación” de las mujeres, la visión política de la esfera privada (la sexualidad, la sentimentalidad, la familia) y, en la línea del feminismo materialista radical, que siguió Lidia Falcón, la noción de la mujer como clase social y económica, sometida a una triple explotación: en su sexualidad (alienada), su capacidad reproductora (expropiada) y su trabajo productivo (no remunerado) dentro del modo de producción doméstico. Véase Pilar Escario, Inés Alberdi y A. López Acotto (1996): Lo personal es político. El movimiento feminista en la transición, Instituto de la Mujer, Madrid. Sobre la “revolución sexual” y el destape, véase Carmen Peña Ardid (2015): “Significantes ambiguos de la libertad: La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en

Vindicación feminista (1976-1979)", Letras Femeninas, 41(1), pp.102-124.

45 . Cf. Pamela Radcliff (2009): "La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del feminismo en las historiografías de la transición", en Carmen Martínez Ten, Purificación Gutiérrez y Pilar González, (eds.), El movimiento feminista en España en los años 70, Cátedra, Madrid, p. 54.

46 . Cf. Santiago Morales Rivera (2017): Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España 1976-1998, Purdue University, West Lafayette, Indiana, p. ix.

47 . Juan Goytisolo (1979): "¿Alternativa cultural?", El País, 16 de mayo.

48 . Juan Pecourt: Los intelectuales y la transición política…, ob. cit., p. 263. Una reciente revisión de la historia del desencanto, los factores que lo generan y las voces de políticos, escritores e intelectuales que participaron en los debates se encuentra en Santos Juliá, Transición…, ob. cit., pp. 497-537.

49 . Ibid., pp. 265-266. El desencanto en la memoria de la Transición se hace presente en las historias de vida de antiguos militantes y simpatizantes de la izquierda radical del País Vasco que recoge el estudio de David Beorlegui (2017): Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País Vasco 1976-1986, Postemetrópolis, Madrid.

50 . Véase Soledad Gallego Díaz y Bonifacio de la Cuadra (1981):

Del consenso al desencanto, Saltés, Madrid. Para la plasmación en la prensa extranjera de las incertidumbres del proceso constituyente y el moderado entusiasmo de los españoles al aprobarse la Constitución. Véase Jaume Guillamet (ed.): Las sombras de la Transición, ob. cit, pp. 245-257. Sobre los análisis económicos de la época, véase Pablo Martín-Aceña (2010): "Economía y política durante la Transición a la democracia en España 1975-1985", PMA.

51 . Tomando como fuente principal El País, Javier Muñoz Soro revisa las posturas de Juan Goytisolo, José A. Gabriel y Galán, José Luis Aranguren, José Luis Abellán, Elías Díaz, Ignacio Sotelo, entre otros. Véase: "La transición de los intelectuales antifranquistas", art. cit, pp. 46-53.

52 . José Carlos Mainer: "1975-1985: los poderes del pasado", en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), La cultura española en el postfranquismo…, ob. cit., pp. 12-16.

53 . Juan Pecourt: Los intelectuales y la transición política, ob. cit., pp. 266-270. Para este autor, los intelectuales realistas (Elías Díaz, Ludolfo Paramio, Javier Tusell) se centraron en la resolución de los problemas del presente: "completar el potencial progresista de la Constitución o evitar el riesgo de involución política". Como "agentes principales del discurso del consenso", criticaron duramente la postura de los desencantados (p. 271-273). Sobre la confrontación entre los defensores de una "ética de la convicción" y los que reclaman una "ética de la responsabilidad", véase Muñoz Soro (2016): "Los intelectuales en España de la dictadura a la democracia (1939-1986)", Bulletin d´Histoire Contemporaine de l´Espagne, pp. 31-32.

54 . Ibid., pp. 268-269. Santos Juliá también constata las incertidumbres de este campo ("que nada había cambiado, que todo

seguía igual o peor que en el franquismo fue […] el tono dominante en los coloquios y balances sobre el estado de la cultura en la España por fin constitucional"), Transición, ob. cit., pp. 527-528. En cuanto al descrédito de la televisión, cf. Manuel Palacio: "Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural", en A. Ansón et al. (eds.): Televisión y Literatura en la España de la Transición, ob. cit., pp. 11-24. También Luis Miguel Fernández (2014): Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

55 . Rafael Quirosa-Cheyrouze destaca sobre todo el retroceso del movimiento vecinal. Véase "El protagonismo de la sociedad en la conquista de la democracia", en La sociedad española en la Transición…, ob. cit., pp. 16-18; Manuel Redero (1993): Transición a la democracia y poder político en España postfranquista (1975-1978), Librería Cervantes, Salamanca, p. 87.

56 . Teresa Vilarós: El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993), Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 53. Sobre la plasmación del desencanto en la creación literaria, véase José Luis Calvo Carilla (2016): Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid, pp. 36-50.

57 . Ibid., pp. 103-171. El pasaje de la película de Chávarri en el que aparece la gran estatua de Leopoldo Panero cubierta con una tela blanca que sujetan gruesas cuerdas lo entiende Vilarós como el "gesto de olvido" que evoca al padre ausente como un espectro, "muda y siniestra presencia de un no menos ominoso pasado". Del mismo modo, el proyecto de modernidad y el "pacto del olvido" que promovió el consenso de la transición "encriptó" el pasado incómodo del franquismo "en el tejido psíquico español como una sombra sin cuerpo, como un vampiro a la espera" (p. 54). Algunos autores han cuestionado la lectura de El desencanto como metáfora del proceso político de la Transición. Véase Juan Egea (2010): "El

desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la transición", Symposyum, 58(2), pp. 79-92; Jo Lavanyi: art. cit.

58 . Véase Cristina Moreiras (2002): Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática, Ediciones Libertarias, Madrid, p. 34. También Alberto Medina (2001): Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición, Ediciones Libertarias, Madrid. Siguiendo la teoría del trauma, Ofelia Ferrán analiza textos de Juan Benet, Jorge Semprún, Mª Teresa León o Muñoz Molina en sus diferentes modos de activar metaliterariamente la memoria de la Guerra Civil y del franquismo. Véase Ofelia Ferrán (2007): Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative, PA: Bucknell UP, Lewinsburg.

59 . Ob. cit., pp.72-73. Morales Rivera reivindica la dimensión imaginativa de las artes y propone una "lectura irónica" de la melancolía que acoja también el humor negro (pp. 73-74). Detecta, por otra parte, una preeminencia de la crítica "autorreferencial" en la aproximación a la cultura y a la literatura españolas del último cuarto del siglo XX (sea la de Teresa Vilarós o la de Ramón Buckley, que hablan de "nuestra Transición"). A su juicio, este "narcisismo melancólico de la crítica" representa "uno de los problemas que más resistencia ofrece a que dejemos de vivir en el régimen estético de Franco y del anti/franquismo, así hayan pasado 40 años desde su muerte" (p. 69).

60 . Guillem Martínez (2012): CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española, Random House, Barcelona, pp. 11 y 17.

61 . Álvaro Fernández cuestiona la actitud desmemoriada de CT respecto a discursos críticos anteriores y "la consideración de

España como un espacio único e inefable en relación con el mundo". Véase: Álvaro Fernández (2014): "La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española", Kamchatka, 4, pp. 219-221. Para Mª Ángeles Naval el libro interesa sobre todo "como síntoma político-cultural en la sincronía en la que se publicó". Véase Mª Ángeles Naval: "La crítica sentimental de la transición española. Retóricas literarias para el disenso democrático", en Mª Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), La Transición sentimental…, ob. cit., p. 102.

62 . Salvo en el campo político (Pep Campabadal, pp. 65-75) y, en menor medida, el económico (Isidro López: pp. 77-88), los pocos textos que evocan nombres, eventos y obras relacionadas con el periodo transicional lo hacen casi siempre en un sentido "positivo", es decir, como no-CT: la revista El Papus; la compañía Els Joglars; la censura a El crimen de Cuenca; escritos de Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Millás (El jardín vacío); el malditismo de Ivan Zulueta (Arrebato); la ingenuidad izquierdista de Juan Antonio Bardem (El puente); el documental de Joaquim Jorda (Numax presenta…), etc. Como excepción, el texto de David García Aristegui, centrado en la SGAE (pp. 101-113) y algunas referencias cinematográficas en el artículo de Jordi Costa (pp. 125-140).

63 . Véase Juan Goytisolo (2004): "Tansición, intransición y regresión", El País, 24 de mayo, p. 8.

64 . Josep Ramoneda (2007): "Un relato abierto", en VV AA, En Transición [catálogo], Centre de Cultura Contemporánea de Barcelona y Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona, Barcelona, pp. 11-12.

65 . Véase Mª Jesús Bono Lahoz: Ibid., pp. 9-10.

66 . “Contra la desaparición”, Ibid., pp. 47-48.

67 . El proyecto de investigación con carácter expositivo Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, que da título también a una revista, se dio a conocer en 2005 como una coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).

68 . “Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo”, en Arte y transición, ob. cit., p. 274. Véase también: “Recuerdos y desacuerdos: a propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70”, en De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982) [catálogo], Museo Reina Sofía, Madrid, 2011.

69 . Alberto Berzosa (2014): Homoherejías fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta, Brumaria A.C., Madrid, pp. 20-21. Visiones “más ortodoxas” serían la de Alejandro Melero (2010): Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición, Notorios, Madrid; o Isolina Ballesteros (2001): Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista, Fundamentos, Madrid.

70 . Parafraseando a Eric Hobsbawm, Jordi Mir insiste en fijarse no solo en lo que estas corrientes no consiguieron sino en lo que sí aportaron y en el valor de una resistencia crítica minorizada en los años ochenta, pero que “sigue siendo referente para nuevos debates que mantener”. Véase Jordi Mir (2011): “Salir de los márgenes sin cambiar de ideas”, Ayer, 81, pp. 105-107. Otros ámbitos más alienantes de la subcultura juvenil —marcada por la pérdida del

compromiso político, la vivencia hedonista del presente y el culto a la apariencia— se describen en Fernando García Naharro (2012): “Cultura, subcultura, contracultura ‘Movida’ y cambio social (1975-1985)”, en Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco (eds.), Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo, Coetánea, Logroño.

71 . “Los intelectuales de izquierda: un sentimiento de crisis”, art. cit., p. 173. Véase también la descripción del destino contrapuesto de una generación bifurcada (“unos llegan al poder, otros a la muerte”) en Eduardo Haro Tecglen (1988): “Una generación bífida”, El País, 28 de noviembre.

72 . Germán Labrador (2017): Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986), Akal, Madrid, pp. 26 y 187-188 y 257. Sobre los jóvenes desclasados en el marco de una cultura underground. Véase también Pablo Sánchez León (2014): “Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura de la transición española”, Kamchatka, 4 (diciembre), pp. 63-99.

73 . Ibid., p. 103.

74 . Es interesante observar que el tópico revisionista acerca de la carencia de una “democracia plena” lo formula Germán Labrador como preservación de un ideal utópico y anhelo de protagonismo generacional. Distingue, así, dos comprensiones distintas de la democracia: “como un horizonte de expectativas o como resumen de un entero orden político-social […]. Una nos permite pensar la democracia como algo que aún no tenemos plenamente, la otra nos la presenta como algo ya resuelto, ya obtenido. En este segundo caso, nos convertimos en los eternos sucesores de una realidad a la que siempre llegamos tarde, mientras que, en el caso primero, de

pronto, podemos reimaginarnos aquella época desde su propia perspectiva, acompañando el sueño colectivo de desear y hacer una democracia por venir, que quizá no llegó nunca. Si escogemos esta opción, podemos volver a esperar, y a tener esperanza" (Ibid., p. 102). Es útil contrastar estas ideas con el ensayo de José Luis Pardo (2016): Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas, Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 112-143.

75 . Leticia Blanco no cuestiona tanto el hecho de que "las vidas y obras examinadas en profundidad son de personajes hombres" (elección libre, a fin de cuentas) como una metodología que atribuye al conjunto social características que solo pueden ser aplicadas en el caso de los varones. "¿Por qué no hablar de juventud transicional cuando se describen fenómenos que afectan a todxs y de hombres transicionales cuando la condición de masculinidad condiciona los fenómenos descritos? ¿Por qué no hablar de masculinidad?". Véase Leticia Blanco (2017): "Revisando las revisiones: la importancia de las autoras en la democratización del canon de la Transición española", en María Burguillos Capel, Escritoras, silencios y contracanon, Benilde Ediciones, Sevilla, pp. 105 y 112.

76 . Son escasos todavía los estudios centrados en las representaciones de la Transición. Entre ellos, Javier Gómez Montero (ed.), Memoria literaria de la Transición española. O sobre todo, la tesis doctoral de Violeta Ros Ferrer Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016) [en línea] y la coordinación del monográfico Contar la transición: discursos e imaginarios del cambio político en España, monográfico de Kamchatka. Revista de análisis cultural, nº 4 (2014). También José Luis Cavo Carilla, Carmen Peña Ardid, Mª A. Naval, Juan Carlos Ara, El relato de la Transición. La transición como relato, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013. Sobre televisión, véanse, entre otros, José Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado Ruiz (2009), La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España,

Fragua, Madrid.

77 . El conocido como “grupo de Burgos” estaba formado por cualificados falangistas que se reunían en esta ciudad castellana bajo el liderazgo incuestionable de Dionisio Ridruejo, aún no terminada la Guerra Civil. El grupo de Burgos no solamente agrupaba a las personalidades intelectuales más brillantes de la Falange (poetas como Ridruejo, Rosales o Vivanco; intelectuales como Laín o Tovar; novelistas como Torrente Ballester), sino que algunos de sus miembros protagonizarán enfrentamientos directos o indirectos con el propio Franco (véanse ejemplos como: la carta de Ridruejo a la vuelta de Rusia o los incidentes en la Universidad de Madrid en 1956) mucho antes de que la “oposición democrática” soñara siquiera con hacer algo parecido. Los antecedentes del grupo de Burgos hay que buscarlos en la revista Jerarquía, editada en Pamplona por el sacerdote Fermín Yzurdiaga, delegado nacional de prensa y propaganda de la Falange. En esta revista, de la que se editaron solamente cuatro números, aparecen muchos de los colaboradores que poco después se encuentran reunidos en el grupo de Burgos: Pedro Laín, Torrente Ballester, Ángel María Pascual, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Rafael García Serrano, sin olvidar a Eugenio D’Ors (Alsina Calvés, 2007: 11).

78 . “Se trataba —añade— de un programa liberador que todavía no podía confesarse democrático (porque no lo era), y que además de todo eso carecía propiamente de programa: era antes una variación del lenguaje y del sentido de las iniciativas en política cultural pensadas para sacar del atolladero a un país, desastrosamente lejos de los parámetros europeos, y cuyo régimen estaba sólidamente asentado, sin relevo o cambio posible a la vista de la estructura central del poder”. No se trataba, pues, de la subversión del sistema, sino de un proceso evolutivo que debía desembocar en unas metas políticas diferentes de las previstas por el régimen. Gracia añade más: cifra en los replanteamientos ideológicos de los años cincuenta “la recuperación de una cierta tradición de cultura liberal con la que crearon los cimientos de una cultura democrática, todo lo precaria que se quiera en ese momento

concreto de crisis política nacional y aun en los años posteriores ['proceso evolutivo' o 'crisis y conversiones…']" (Gracia, 2006: 322-323). Tesis que viene a coincidir con la de Dionisio Ridruejo: "No se consiguió así por completo el acabose de la cultura liberal española, aunque la vida de sus náufragos recobrados fuera poco segura y harto limitada durante varios años" (Ridruejo, 1973: 22). Véase también, entre otros, Juliá (2004).

79 . "En 1960, resueltos y archirresueltos los problemas de conciencia y de conducta que en mí suscitó el paso por el rectorado de la Universidad de Madrid, mi idea de lo que real y efectivamente yo he querido ser y soy sobre la tierra era ya más o menos definitiva; aun cuando, a tal respecto, nunca hayan dejado de imponerme zozobras y de plantearme cuestiones mi condición de persona viva, la índole de mi carácter y las vicisitudes de la vida en torno" (Laín Entralgo, 1976: 9). La segunda de las tres motivaciones que le habían inducido a redactarlas reclamaba como destinataria de las mismas a la generación más joven de españoles: "Cuanto voy a decirles, ¿les podrá servir en la intransferible faena de ir haciendo su persona?".

80 . En otra entrevista reflexionaba sobre los fallos y las trampas que nos tiende la memoria, las cuales "se deben a un deseo inconsciente de enmendar el pasado, corregir errores y exculparnos. Me doy cuenta de que la memoria es un tema recurrente en mis libros. En La muchacha de las bragas de oro aparece el falangista con mala conciencia que intenta recomponer su vida. Esto surgió de la lectura de Descargo de conciencia, de Laín Entralgo. Me pareció patético cómo él intentaba recomponer la memoria" (Ors, 2016). Véase también Vila (1993).

81 . Por ejemplo, en La fille aux yeux d'or (Balzac, 1835), la misteriosa atracción del conde Henri de Marsay por la bella y enigmática Paquita; aunque el cinéfilo Marsé —que acostumbra a ver el cine de la vida incluso en sueños— pudo acordarse también

de The Man With the Golden Arm (Preminger, 1955) o de algún wéstern como Warlock (El hombre de las pistolas de oro, 1959).

82 . Coincido, pues, con Samuel Amell en que la dicotomía entre apariencias y realidad es uno de los temas básicos de la novela (Amell, 1984: 90 y 102). La corrosiva lectura marsetiana de estas resituaciones más o menos apresuradas en el seno de la nueva sociedad democrática tiene su correlato en varios artículos de estos años en la revista satírica Por Favor, reunidos en Confidencias de un chorizo (Marsé, 1977). En concreto, en el artículo "El pecado histórico de H. R", donde está prefigurada ya la ácida crítica que subyace en la novela. Por ejemplo, en el párrafo siguiente: "Imagínese usted a un hombre que durante años ha exhibido, de obra y de palabra, su adhesión al régimen y al partido único, y que hoy, amargado, despreciado por sus propios hijos, en bancarrota total su ideología y su prestigio intelectual, desearía justificar de algún modo su pasado. Casualmente cae en sus manos el libro De profundis, de Oscar Wilde, donde lee una frase que acaba por obsesionarle: 'Arrepentirse de algo es modificar el pasado' […] y concibe la idea de urdir una trama en las memorias que está redactando" (Marsé, 1977: 111).

83 . Como se ha indicado, de 1976 data Casi unas memorias, de Dionisio Ridruejo, edición póstuma que recogía los artículos publicados un año antes en la revista Destino, que también fue tenido en cuenta por Marsé a la hora de redactar La muchacha de las bragas de oro.

84 . "Aranguren se introduce en los medios intelectuales gracias a un concurso organizado por la Junta Restauradora del Misterio de Elche, promotora de un premio sobre Eugenio D'Ors, en el que participará con un librito de circunstancias redactado, según confesión propia, en dos meses, que fue posteriormente afeitado hasta alcanzar lo que hoy denominaríamos políticamente correcto, La filosofía de Eugenio D'Ors. Con la ayuda de un perplejo D'Ors

que le consiente conocer a dos fascistas tan notorios como Sánchez Mazas y Mourlane Michelena —a los que homenajeará en patéticos artículos del Arriba— y entrando en contacto con el grupo Escorial, formará equipo generacional con Rosales, Vivanco, Panero y Valverde, todos ya treintañeros —menos el jovencísimo Valverde—, formadores e ideólogos del Instituto de Cultura Hispánica, en cuya revista, Cuadernos Hispanoamericanos, desarrollaría buena parte de su obra entonces" (Morán, 1999).

85 . Todos los artículos de dicho debate están recogidos en "A partir de un artículo de Javier Marías. Aranguren como delator franquista. Polémica durante el verano de 1999". Disponible en http://www.filosofia.org/ave/001/a281.htm

86 . Interesa de modo especial en este punto el capítulo 6: "Operación Congreso" (Saunders, 2001: 127-153).

87 . En 1976 sería repuesto en la cátedra de la Universidad Complutense, donde enseñó hasta su jubilación en 1979.

88 . Así, el autor de La juventud europea y otros ensayos (1970) o de Erotismo y liberación de la mujer (1972) tendrá ya poco que ver con el director de algunas de las tesis sobre la necesaria temperancia matrimonial ante los deslices de "lo sexualmente concupiscible" defendidas en su Ética (1958), la cuales todavía consideraba vigentes en 1975, año de su reedición en la editorial Revista de Occidente. Aunque es de justicia reconocer que desde los sesenta fue frecuente su firma a favor de la amnistía y de la libertad de expresión.

89 . "El fronterizo es sustancialmente ambivalente —es decir, instalado en ambos lados de la divisoria, aun cuando no en igual

medida— y es también ambiguo, porque oscila entre ambas identidades: la originaria y la tentadora. Esa condición originaria, aunque homogénea con la de su centro y dependiente de él, está impregnada y atemperada por lo exterior. Su identidad es por eso menos pétrea, su propensión al cambio es mayor; entendiendo esa propensión en el doble sentido del vocablo, pues se trata tanto del intercambio con el exterior cuanto de la propia transformación" (Sampedro, 1991: 18).

90 . En ese sentido, la psicología y el comportamiento de Javier Mariño están en línea con el de los personajes de otras novelas del fascismo europeo aparecidas unos años antes, como el Gilles de Pierre Drieu de la Rochelle en la novela así titulada (1939), o como el Patrice de Les Septs couleurs, de Robert Brasillach, publicada en el mismo año que la anterior (Santiáñez, 2006).

91 . Pero algunas de sus justificaciones son más que sospechosas. En primer lugar, porque no existe, según Torrente, una supuesta primera redacción de la novela que pasó a un amigo censor (probablemente Dionisio Ridruejo) —cuyas admoniciones afectarían a buen seguro a su "coherencia ideológica"—. No queda constancia escrita de las modificaciones que realizó tras las "duras críticas" recibidas de su amigo. Tampoco es posible constatar los cambios que Torrente introdujo con posterioridad como paso previo para sortear finalmente el supuesto rigor censor y hacer del manuscrito un libro "publicable", y ni siquiera se distinguen estas rectificaciones de las que pudo imponerle la censura para autorizar finalmente la publicación de la novela (pese a todo este rosario de rectificaciones, el libro fue retirado a principios de 1944). Véanse, también, Ponte Sar (1994) y Basanta (2001).

92 . A este propósito, cabe recordar su contribución a la "formación del espíritu nacional" con su reeditado libro de texto para bachillerato (Torrente Ballester, 1965).

93 . “De mi bachillerato saqué la conclusión de que el cosmos, la tierra, los hombres y cuanto uno encuentra o sueña eran de un modo determinado e invariable. 50 y tantos años después, la conclusión más precavida consiste en creer que cada 30 o 40 años cambia el modo de entender al cosmos, a la tierra y a los hombres, así como también a todo lo que uno encuentra o sueña; o sea, que no conviene convencerse jamás de que nada, real o soñado, tenga en propiedad exclusiva un modo de ser estable, salvo si la pereza mental le lleva a uno a aferrarse a una idea y defenderla con las uñas y los dientes. O sea, al dogmatismo. Allá él”. Para añadir a renglón seguido un canto a la arbitraria irracionalidad de todo proceso histórico, la cual imposibilita la lógica racional de los comportamientos humanos: “De la universidad saqué otra conclusión, menos definitiva, más fluctuante: la vida de los hombres es un maremágnum sin pies ni cabeza que algunos se empeñan en entender como sometido a leyes (con lo cual ya no sería lo que es) y como desarrollando un argumento preciso, aunque distinto, según cada autor. Las metafísicas, las éticas y las estéticas influyen mucho en las novelas que, en nombre de la filosofía de la historia, se inventan al respecto. La historia, ¿tiene sentido? ¿no lo tiene? He aquí la cuestión, que dijo el otro. En las universidades enseñan que sí. Pero yo, que fui en tiempos dramaturgo, sé en qué consiste esa operación admirable de coger un pedazo de vida y transformarla en acción en tres actos, de acuerdo, más o menos, con Boileau. Los hombres necesitamos entender, y únicamente las formas nos lo permiten: toda interpretación de la historia es una forma. Pues, tranquilos, claro. Pero que vengan las formas” (Torrente Ballester, 1981: 42).

94 . Para una evocación véase Savater (2015: 233-249).

95 . Véase también “De chupatintas a ejecutivo”, El País, 19 de junio de 1985.

96 . Véase Vidal Beneyto (1986: 20-22).

97 . Este artículo se integra dentro del Grupo TRANSLITEME, asociado al Proyecto de Investigación FFI2013-43785-P: Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: Literatura, Teatro y Medios Audiovisuales, del Ministerio de Economía y Competitividad.

98 . “Si observamos la producción literaria de estos años [1985-1990], hay un denominador común que resulta muy revelador: la refundamentación de un ámbito íntimo, privado, a costa de otros valores. Murió de consunción la trascendencia social de la literatura en los años finales de los sesenta y la enterró, como es sabido, la entronización de una estética neoparnasiana. Nacida de esta sobrevino una literatura obsesionada por sí misma, en permanente trance metaliterario, donde el sujeto enunciador vivía bajo continua amenaza de desposesión. El regreso de ese sujeto ha llegado por la vía de sus sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales” (Mainer, 1992: 23-24).

99 . “La novela predominante hoy tiene al individuo urbano como protagonista, fuera de toda gesta, en su ambiente cercano y cotidiano. [...] A la proliferación de diarios íntimos, memorias personales, dietarios de poetas, novelistas, autobiografías verdaderas o recreadas o fingidas, hay que añadir un cierto sesgo existencial-vitalista de la narrativa misma que viene sufriendo un proceso de lirismo en el planteamiento egocentrista del propio material narrativo. Una literatura de lo privado, de lo íntimo, está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo ocupó la ‘novela social’, es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos” (Pozuelo Yvancos, 2004: 49-50).

100 . “La última de las categorías significativas es la que abarca a una narrativa que, escrita durante y después de la Transición, representa visiones del mundo desde el interior del individualismo sin cuestionamiento histórico específico ninguno. Se trata de una narrativa que, aparentemente despreocupada de las circunstancias de la España de su momento y de sus orígenes, incluso situando en algunos casos sus tramas lejos de España, carente de análisis social o histórico, abunda en el análisis psicológico de individuos alienados y, por lo general, solitarios e incapaces de trascender su soledad” (Blanco Aguinaga, 2007: 412).

101 . “En los ochenta, tras el fracaso de las utopías revolucionarias, se acentúa esta tendencia a la subjetivación […]. El ‘espacio biográfico’ operó entonces no como una mera acumulación fortuita de géneros discursivos sino como una trama simbólica, epocal, un horizonte de inteligibilidad que podía leerse, sintomáticamente, como una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea” (Arfuch, 2016: 246-247).

102 . No deja de ser revelador que el ajuste de cuentas de J. J. Armas Marcelo con el felipismo que supone Los años que fuimos Marilyn se limite explícitamente a un “debate generacional digno de ser tenido como tal” (Armas Marcelo, 1995: 20).

103 . Incluso años más tarde, cuando J. J. Armas Marcelo lance nuevas invectivas contra el felipismo en Los años que fuimos Marilyn, el autor canario hablará de los años de la Transición como de “vendavales” (Armas Marcelo, 1995: 39) o de “parafernalia transicional” (Ibid.: 48).

104 . En 1983 se editó La trama de los escribanos del agua, de Josep Melià, que debe situarse en la senda de los textos especulativos acerca de la trama del golpe de Estado fallido del 23

de febrero de 1981. Es La trama una novela política donde se reconstruye parte de los nombres (en clave) y un buen puñado de motivaciones de la conspiración que condujo al fallido golpe de Estado. Entre certezas, chismes, sospechas y ajustes de cuentas, destacan los capítulos escritos en segunda persona dedicados a figuras como las de Suárez, Carrillo o el supuesto periodista escondido tras el seudónimo de Almendros. También de 1983 data Tres pesetas de historia, de Vicente Soto, metanovela donde se relata el proceso de construcción de la misma mediante las pesquisas que el narrador Viz (trasunto del propio Vicente Soto) realiza después de encontrar una carta con pesetas de la República tras un cuadro religioso comprado en el rastro. A partir de ahí, en la novela se alternan capítulos de la autobiografía del autor hasta el final de la Guerra Civil con los dedicados a las investigaciones acerca de los fusilamientos en Castellar. Las investigaciones recogen entrevistas a familiares de los asesinados, narraciones de supervivientes y exhumaciones de cadáveres en la España de 1980 (Torres, 1983).

105 . Ciertamente, la influencia traumática de Luz de la memoria (1976), de Lourdes Ortiz, gravita sobre muchas de las novelas de los ochenta (Valls, 2003: 46), así como el conflicto generacional que la propia Ortiz planteó en Arcángeles (1986).

106 . Más visible, hasta cierto punto, en Camino sin retorno (Falcón, 1992).

107 . Una visión complaciente con los logros de la Transición ofrecen las novelas de David Serafín (alias del hispanista Ian Michael). Originalmente fueron editadas en inglés, y en ocasiones parecen una Guía de forasteros en Madrid, por la cantidad de indicaciones de lugares, gastronomía, apuntes curiosos de Madrid, que ofrecen al lector (británico en su origen, no lo olvidemos). Así: Sábado de gloria (1983), donde el inspector Luis Bernal investiga el asesinato de un periodista y de su novia. En el curso de la

investigación descubre que tras el asesinato hay un complot de un grupo internacional de ultraderecha, con ramificaciones en la propia Dirección General de Seguridad que pretende dar un golpe de Estado el Sábado de Gloria de 1977 (SDG; nótese la correlación con la fecha de legalización del PCE). Finalmente, Bernal resuelve el asesinato y se frustra el golpe, con la ayuda recibida desde la propia Presidencia del Gobierno. También El metro de Madrid (1983), novela en la que Bernal investiga el asesinato de varias mujeres, cuyos cadáveres van apareciendo en diversos lugares del metro en el mes anterior a las elecciones de junio de 1977. Tras diversas peripecias, el criminal resulta ser un odontólogo falangista que arrastraba un trauma desde su niñez: la muerte fortuita de su hermana en el metro de Madrid en marzo de 1939. Y por último, Golpe de reyes (1984), donde Bernal investiga una trama golpista (MAGOS) en la que están involucrados miembros del Ejército y de una singular orden católica. Tras una minuciosa investigación, donde no faltan asesinatos y resoluciones de mensajes codificados, la intentona, prevista para el 6 de enero, es desarticulada. Otras curiosas novelas policiacas del periodo, ambientadas en la Transición, fueron ¿Quién venció en febrero? (1985), de Pedro Casals Aldama, y Gálvez en Euskadi (1983), de Jorge Martínez Reverte.

108 . “[El signo de los tiempos] Se trata de una crónica generacional de cuatro personajes nacidos en 1957, el mismo año del autor, alguno de los cuales podría ser su alter ego. La profesión y los lances amorosos y políticos les llevan a una existencia agitada. No es, en conjunto, sino una visión de la transición política en Barcelona y, por elevación, en toda España” (Galán, 1989: 27).

109 . Según se lee en la reseña de Luis Algorri para El País: “Con tales ánimos emprendió la laboriosa construcción de Historia de no, en cuyas 175 páginas empleó dos años (‘qué horror, pensé que nunca lo iba a acabar; es como una bajada a los infiernos’), y que al principio iba a llamarse Sic transit. Hubo que cambiarle el título por razones editoriales y porque en este país poca gente sabe latín. ‘Venía a cuento porque la novela tiene que ver con la transición

política y con la muerte', explica, 'todo a un tiempo. Con el antes y el después de la muerte de Franco. Ya no solo desde el punto de vista político, sino desde el personal; se trata de mucha gente que vivió como yo, que creía en la revolución y que se dejó la piel en la revolución, que militó en partidos políticos y luego le dio la risa. Eso nos ha pasado a muchos'" (Algorri, 1989).

110 . "Necrológica. Mercedes Soriano: escritora", El País, 22 de octubre de 2002.

111 . Como señaló con severidad Fernando Valls en su reseña de la novela (Valls, 1990).

112 . También en Tierra seca (1988), de Antonia Vicens, es importante en el desarrollo de la trama el recuerdo del fracaso de un político mallorquín cercano a la UCD (pero en un partido regionalista) durante la Transición. Es Tierra seca una novela donde se funden planos temporales, discursos oníricos y recuerdos reales, y que trata acerca de la relación entre Gabriel Oliver, rico constructor de turbio pasado y antiguo candidato en las primeras elecciones democráticas, su mujer Conxa y su amante Margarida, con quien tuvo una hija, no reconocida, Mireia. Con estos y otros personajes se traza la decadencia personal de los personajes desde los años de la Transición hasta la actualidad de 1988.

113 . Es muy significativo que entre 1989 y 1990 se editen tres novelas alrededor de una soledad traumática que tienen que ver, de una manera u otra, con la Transición. Esta Transición de Tina Díaz, pero también La soledad era esto (1990), de Juan José Millás, o incluso Hermana Ana, ¿qué ves? (1990), de Dolores Soler-Esplauba. De hecho, el protagonista de esta última, Andrés Peñafiel, era un viejo luchador en la agonía del franquismo, y el marido de Elena Rincón, la protagonista de La soledad era esto, evolucionó de

estudiante revolucionario a empresario corrupto…

114 . Según las declaraciones de la propia autora a Pedro Corral: “La Transición actuó como un revelador de las vidas privadas. Cambió los deseos, la conducción de las vidas privadas, y eso le ha pasado a mucha gente que estaba en la política, en el Poder” (“Tina Díaz. Transición”, ABC, 15 de enero de 1990).

115 . En 1996 Juan José Armas Marcelo publicó una versión definitiva de Los dioses de sí mismos para la editorial Alfaguara.

116 . “Juan José Armas Marcelo, reciente premio Plaza Janés con Los dioses de sí mismos, se confiesa ‘un lector profesional. De la joven generación me siento cómplice: las obras de Ferrero, Enrique Montiel, Saladrigas, Antonio Muñoz Molina, me parecen admirables’” (Méndez, 1989).

117 . No sorprende que en la novela de Armas Marcelo se cite la de Jorge Semprún, Netchaiev ha vuelto (1988), como texto donde el fin de la lucha revolucionaria se refugia en el regazo de la melancolía. Recordemos que en la novela de Semprún, Netchaiev, alias de un antiguo militante de Vanguardia Proletaria, vuelve al París de 1986 decidido a abandonar la lucha armada, cuando casi todos le daban por muerto. La novela repasa las trayectorias cruzadas de 5 jóvenes que pertenecieron a Vanguardia Proletaria tras el convulso 1968, entre ellos la de Netchaiev. Es un texto que reflexiona sobre la legitimidad de la lucha terrorista, la crítica del lenguaje y de los métodos de los grupos terroristas de ultraizquierda, el desmoronamiento del comunismo y el ascenso de los viejos jóvenes revolucionarios en la sociedad francesa de mediados de los ochenta.

118 . Delirante y sainetesco es también el argumento de Complot (1987), de Valentí Puig, novela humorística donde se parodia la transición política española de la mano de una protagonista, la cándida e inocente periodista Oda, quien actúa a modo de espejo de un esperpéntico cuadro político donde Caotania es España, Kobarega, Guinea... y así sucesivamente. La acción arranca en las vísperas de la muerte del Mariscal de Caotania y continúa con la sátira de intelectuales, políticos (de "reforma" y de "ruptura"), conspiradores y periodistas, para terminar con la investigación del turbio proceso de descolonización de Kobarega/Guinea. Otra peregrina novela-ficción sobre el 23F la ofreció José Luis Martín Vigil con Día "D": golpe de Estado (1983). No faltó tampoco la moralina intergeneracional de turno, suministrada en este caso y tardíamente por Cristóbal Zaragoza y su novela Generaciones 2: del golpe al cambio (1989).

119 . Según Juan de Dios Ruiz Copete, la novela es un "reportaje panorámico de la Sevilla del quinquenio previo a la transición política a la democracia" ("Antonio Guerra, Y se rompió el silencio", ABC, 2 de enero de 1988).

120 . "Cebrián cree que a la novela española le hace falta un proceso de modernización 'que le haga posible acercarse a temas actuales, a la novela urbana, porque la ficción que se sigue haciendo en España responde a temas históricos que no se refieren a la realidad que nos toca'" ("Juan Luis Cebrián publica La rusa, una historia de amor que es también un thriller", El País, 28 de mayo de 1986).

121 . En tanto que novela acerca de la angustiosa vida de los extorsionados por ETA durante la Transición, más cruda, creíble y escasamente complaciente resulta, desde luego, la novela de Raúl Guerra Garrido, La Carta (1990).

122 . Según Robert Saladrigas, Fanny Rubio expresa en la novela "nada menos que un hondo desencanto que no es propiamente suyo, sino el de una gran parte de la colectividad española hacia el comportamiento de determinada izquierda durante la etapa de la transición y sobre todo desde que, hace justamente 10 años, los socialistas se encaramaron al poder. El esquema de la historia es de lo más sencillo: muchos de los que en tiempos de la dictadura soñaron con un nuevo orden y lucharon con entusiasmo y generosidad para conseguirlo, luego, en democracia, han abdicado a favor del cargo, el dinero fácil y la complacencia más confortable" (Saladrigas, 1992).

123 . Es llamativo, no obstante, que estas actitudes coincidan en el tiempo con el éxito obtenido por el libro Los girasoles ciegos (Alberto Méndez, 2004): Premio Nacional de Literatura (2005), llevado al cine por José Luis Cuerda (2008), con guion de Rafael Azcona.

124 . Al hablar de la renovación en las retóricas y técnicas narrativas en torno a la memoria de la violencia de la guerra —la civil española y la Segunda Guerra Mundial— hay que dejar constancia del uso de la metaficción historiográfica en Sefarad (2001), de Antonio Muñoz Molina —que investiga en "el reino de las voces" la transformación de la tercera persona en primera persona—, y de Enterrar a los muertos (2004), de Ignacio Martínez de Pisón, en la que encontramos la mención de fuentes, la aproximación erudita o de investigador académico a los crímenes de la guerra y a la desaparición del profesor y traductor de John Dospassos, Pepe Robles.

125 . Vázquez Montalbán (2017: 248) también habla de futuro en su escrito: "la recuperación de la idea de finalidad", "el desafío de intentar un futuro mejor" como horizonte de la memoria. Véase Manuel Cruz (2017), cuyo tercer capítulo se titula: "Pero ¿de verdad nos hemos quedado sin futuro?".

126 . Cf. Andrade Blanco (2015, 2017).

127 . El día de mañana (Martínez de Pisón, 2011) es otra importante novela coral de contenido histórico. Abarca desde los tiempos de la emigración de posguerra a las grandes ciudades hasta la Transición. Ayer no más (Trapiello, 2012) es también una novela coral. Sin embargo, el recurso tiene diferente calado estético en cada escritor.

128 . Las relaciones pasado-presente-futuro en la novela de la memoria, en la novela futurista y en las relaciones entre historia y memoria han devenido en un aspecto de gran interés filosófico y de estética literaria. Cf. Gumbrecht (2010) y Cruz (2017). Véase también Calvo (2017: 247-274).

129 . Se enmarca en el proyecto de investigación “Dictaduras y democracias en el siglo XX: un estudio comparado de Grecia, Portugal y España” (MINECO. HARD2015-64348-P).

130 . Véanse Hart (1987), Vallés Calatrava (1991: 108 y ss.), Rix (1992), Vázquez de Parga (1993), Colmeiro (1994: 57-58) y Resina (1997: 49-52).

131 . Véase una lista de 164 títulos publicados entre 1940 y 1974 en Vallés Calatrava (1991: 97-106, 225-230).

132 . Es el caso de La verdad sobre el caso Savolta (1975), de Eduardo Mendoza, y Escrito en un dólar (1982) o El año del

wólfram (1984), de Raúl Guerra Garrido.

133 . Se pueden observar los rasgos generales del género en Chandler (1995: 1016-1019), Paredes Núñez (1989), Vázquez de Parga (1993: 150, 173), Colmeiro (1994: 57-58) y Barba (2005: 43).

134 . Véase el ciclo carvalhiano en Hart (1987: 84-100), Vallés Calatrava (1991: 169-179), Cottam (1992: 123-135), Vázquez de Parga (1993: 209-214) y Colmeiro (1994: 174-193).

135 . Véase la crisis de los comunistas catalanes en el otoño de 1980 en Estruch (2000: 264-268).

136 . Los títulos y las ediciones en inglés son: Saturday of Glory (1979), Madrid Underground (1982), Chrismas Rising (1982), The Body in Cadiz Bay (1985) y Port of Light (1987).

137 . Hoy sabemos que la investigación del caso dejó numerosos cabos sueltos (Sánchez Soler, 2010: 175-193).

138 . Introductor del llamado “terror urbano” (Hart, 1987: 119 y ss.).

139 . Agradezco al Centro de Documentación Teatral su diligencia y amabilidad en el envío de las imágenes de la representación que acompañan al texto de este ensayo.

140 . Fredric Jameson señalaba la capacidad del lenguaje para poner en pie historias que se resisten a ser narradas: “Solamente por causa de una violenta dislocación formal y narrativa [puede] un aparato narrativo ser capaz de restaurar vida y sentimientos a este órgano, por otra parte de funcionamiento intermitente, que es nuestra capacidad de organizar y vivir el tiempo históricamente” (Jameson, 1991: 284).

141 . Cambio de tercio es un espectáculo de autoría colectiva del grupo Tábano, estrenado en la Sala Cadarso de Madrid, tras permanecer en cartel dos meses antes en Barcelona. Véase Laborda (1977: 70).

142 . “Tábano pretendía hacer un espectáculo para la Transición sin otros instrumentos que su olfato político, el análisis de las contradicciones de las clases dominantes y el de la dispersión de las dominadas. Eligieron un periodo histórico paralelo: la salida de la dictadura de Primo de Rivera, la ‘dictablanda’ de Berenguer, y la proclamación de la República. No se trataba de hacer documento ni de recopilar la historia, sino de reflexionar sobre la salida de la dictadura del franquismo con la proyección de los sucesos, los discursos y hasta las anécdotas de un periodo histórico en cierto modo emparejable, con la laxitud que permite la farsa y la ausencia de escrúpulos de quien más que hacer ciencia con los endebles aparejos del teatro, pretende crear conciencia ciudadana sobre el tiempo presente” (Pérez Coterillo, 1978: 28).

143 . “Más de 500.000 madrileños se concentraron en la glorieta de Quevedo y calles adyacentes, respondiendo con aclamaciones entusiásticas a las palabras del general, que se vio obligado a salir a saludar repetidas veces. Entre la multitud pudimos observar emotivas escenas, cargadas de patetismo y de consenso cívico. Por ejemplo, una madre de modesta condición con sus siete hijos en brazos, desafiando a […]” (Tábano, 1978: 69).

144 . Poco antes, se verifica el siguiente diálogo entre ellos: “TOBILLAS.- Señores, no me interpreten mal. Nosotros no queremos vuelcos, los intereses individuales deben salvaguardarse por encima de cualquier inquietud social. Recuerden las palabras del general Prim, cuando decía: “Si la reforma social no viene de arriba, la revolución vendrá de abajo y el pueblo la llevará demasiado lejos”. Seamos realistas, se impone un cambio de táctica. / ÁLVARO.- Con el mayor respeto, mi coronel, permítame que disienta. Sus palabras me parecen un ataque a nuestros principios. Bien al contrario, yo soy de la opinión de que las instituciones de la dictadura que tanto esfuerzo nos ha costado levantar deben mantenerse porque son la única garantía del orden público” (Tábano, 1978: 72).

145 . “Los felices cuarenta de Umbral —nos dice Cándido— es una evocación sarcástica de una cola de aquellos años, pero una cola que tiene un sentido planetario y que, mediante la aparición de una serie de figuras que son indelebles, se desarrolla en lo universal. Canta Celia Gámez y torea Manolete, pasa la vuelta ciclista y hay una manifestación para pedir Gibraltar, y un estraperlista dice lo de `Usted no sabe con quién está hablando´. La originalidad expresiva de Umbral, su expresión creadora, atraviesa de parte a parte esa fiesta hasta tocar un fondo de cadáveres” (Laborda, 1978b).

146 . “Don Tancredo fue contemporáneo de la Torre Eiffel, que siempre me pareció un andamio. París pone el andamio y Madrid el albañil. Don Tancredo era un albañil. Un albañil parao que se quitó lo de albañil y se quedó en parao para siempre, y ganaba dinero. El inmovilismo en España es una manera de hacer fortuna. Esta es mi saeta. Incluso le ha puesto música el maestro García Segura” (Autocrítica, 1978).

147 . “Te puedo hablar de mi trozo en sentido aproximado. Recuerdo vagamente que en lo mío sale la Bella Otero en el papel

de la madre patria autonómica, rodeada de políticos de la época: Maura, Canalejas, Dato y aquellos deliciosos terroristas con la gorra a cuadros y guardapolvo de dependiente de perfumería que tiraban unas bombas muy bonitas, adornadas con un lazo de moaré" (Autocrítica, 1978).

148 . Más allá del movimiento ciudadano durante las elecciones de diciembre de 2015, la necesidad de tener una "segunda transición" fue utilizada por todos los partidos políticos como necesidad, como modelo o como palabra tabú. Todos en la sección de opinión del diario El País: Pablo Iglesias, "Una nueva Transición" (19 de julio de 2015); Andrés Herzog, "Sí a una nueva Transición" (1 de agosto de 2015); Alberto Garzón, "Una nueva Constitución, un nuevo país" (8 de diciembre de 2015); Albert Rivera, "Nuestro proyecto es España" (10 de diciembre de 2015); Pedro Sánchez, "La España que queremos" (11 de diciembre de 2015), y Mariano Rajoy, "Veinte millones de razones" (12 de diciembre de 2015). Para las elecciones de junio de 2016, la figura y el discurso de Adolfo Suárez fue utilizado por los partidos mayoritarios desde el inicio de la precampaña. Pedro Sánchez, en su proclamación como candidato (14 de mayo de 2016), declaró: "Puedo prometer, y prometo, decencia, puedo prometer, y prometo, diálogo, puedo prometer, y prometo, dedicación". Ese mismo día, el PP lanzó el hashtag #NosUneSuarez para reivindicar "unidad, concordia y diálogo", y Mariano Rajoy se fotografió ante el monolito de Suárez en Ávila tres días después.

149 . Crónicas de la cultura en democracia es un interesante volumen redactado por José Méndez. Se editó por el Ministerio de Cultura y en él se trataba de hacer un balance de los 30 años de vida democrática, a través de una serie de reuniones, conferencias y coloquios, revisando los diferentes sectores de la cultura del país: el cine, las bibliotecas, los archivos y el arte. Se trataba de reflejar la imagen que los distintos grupos de profesionales tenían de sí mismos y analizar sus relaciones con los demás ámbitos de la vida social, política y cultural. Carmen Conde, al frente del Ministerio en aquel momento, definió la cultura como "el lado subjetivo del

conocimiento" y describió el cambio que había sufrido desde la dictadura por el que se la consideraba como el conjunto de comportamientos que una generación transmite a la siguiente para, a lo largo de los 30 años de proceso democrático, permitir el acceso a esa otra parte de la cultura, y, por tanto, "actuar en el terreno constitucional" (Méndez, 2005: 236).

150 . Encontramos divergencias, siempre entrecomilladas, hasta en la propia reflexión. Mientras que en algunos estudios generalistas ya aparece la "transitología" (comillas suyas) como el análisis paradigmático de la Transición (Pérez Serrano, 2016: 88), y en algunos medios se asegura que, tras la aparición de algunas obras, "la Transición va camino de convertirse en un 'género teatral'" (López Rejas, 2015). En otros: "Es llamativa la escasa atención que el teatro ha dedicado a la Transición española, más aún si tenemos en cuenta que sobre ella se han vertido ríos de tinta" (López Mozo, 2017: 31).

151 . En su trabajo, centrado en la narrativa y el cine, analiza la aparición durante la movida de figuras como el travesti, como símbolo de ese ambiguo pasado que debería ser olvidado, y del fantasma, como representación de la dificultad para abordar un pasado traumático. Su presupuesto tiene muchas similitudes con el de CT, tanto pragmáticas, como temáticas. "La transformación sin precedentes históricos del sistema político español, caracterizada por una transición multipartidista consensual más que por una revolución, golpe de Estado o guerra, se basó en un "contrato social" para enterrar el pasado (sin reabrir las viejas heridas y sin hacer preguntas). Sobre todo, esta transformación política siguió el modelo de la "Transición como una transacción" entre las elites políticas. Este entierro negociado del pasado significó que la amnesia política se basara, por tanto, en la amnesia histórica" (Colmeiro, 2011: 25).

152 . Montajes teatrales tan exitosos como Espinete no existe, en

cartel desde 2005, el fenómeno comercial que constituye Yo fui a la EGB o programas televisivos como Cachitos de hierro y cromo, en antena desde 2013, se encuentran en esta línea de revisión consumista de nostalgia que no cuestiona nada y se limita a reproducir los mejores momentos.

153 . Se estrenó en noviembre de 2012 y estuvo de gira por todo el país durante casi un año. El texto fue publicado en 2013 por el Centro Dramático Nacional (CDN) y recoge las introducciones de los dos autores, Alfonso Plou y Julio Salvatierra, y de los dos directores, Carlos Martín y Santiago Sánchez. Un paciente llamado Adolfo es ingresado en una clínica. Está convencido de que fue presidente del Gobierno y así tratará a todos los que le rodean, como al rey Juan Carlos, su esposa Amparo, Carmen Díez de Rivera, Torcuato Fernández Miranda o Felipe González, saltando del pasado al presente, de lo que él cree recordar con lo que realmente está sucediendo a su alrededor.

154 . Fue premiada como el mejor texto original en los Premios del Teatro Andaluz 2014. Se estrenó en febrero de 2014 en el Teatro Español, 37 años después de los hechos que representa. Fue dirigida por Julio Fraga y llevada a las tablas por la compañía Avanti Teatro como un proyecto de investigación social a través del escenario. En palabras del director: “El encuentro no pretende ser una crítica ni un panfleto, sino una invitación a la reflexión”. En ella se representa la reunión que mantuvieron Adolfo Suárez y Santiago Carrillo tratando de llegar a un acuerdo para la legalización del PCE.

155 . Citamos como ejemplo el XXV Seminario Internacional del Centro Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), realizado en junio de 2016 bajo el título “El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)”. Disponible en https://canal.uned.es/serial/index/id/4695 [consultado el 8 de marzo de 2017]

156 . José Sanchis Sinisterra se encontraba a la cabeza de un proyecto que trataba de indagar en la relación entre historia y teatro. Organizador del ciclo “Legado teatral del siglo XX. La escena a la escucha de la historia”, desde noviembre de 2011, a través de lecturas dramatizadas, realizó un repaso por el teatro que daba cuenta de los hitos fundamentales del siglo pasado: la Revolución rusa, la Guerra Civil española, las consecuencias de la descolonización en África o la caída del muro.

157 . La obra se estrenó en el Teatro del Barrio el 26 de febrero de 2016, y está escrita por Carla Guimarães y el propio Pepe Macías. Los personajes arquetípicos de aquel día recitan las frases que todos conocemos y se unen a otros secundarios como: Milán del Bosch, golpista de tercera generación a la espera de que, en algún momento de la historia española, alguna de sus acciones pueda triunfar; Sabino Fernández, con sombrero de bufón; o el personaje histriónico de Juan García Carrés, animando al levantamiento cuando ya todo estaba perdido. El coronel Armada y el capitán Muñecas se unen a Adolfo Suárez, que habla desde dentro de una caja de cartón que simula una televisión.

158 . A lo largo de las 10 escenas, aparecen personajes esperpénticos como: la Enana, que primero simboliza a la minoría catalana y luego a la época anterior; un coro de jóvenes turcos que son la nueva generación de demócratas, o Suárez haciendo de ventrílocuo de sí mismo al verse en un falso directo en televisión. Las situaciones y los diálogos disparatados se encadenan para dar entrada a personajes de la época: el rey, Rafael Arias Salgado, Abril Martorell, Landelino Lavilla, Martín Villa, Punset o Rodríguez Sahagún, entre otros. Abundan los juegos de palabras, los dobles sentidos y las resoluciones absurdas, en la línea del mejor Poncela.

159 . Texto de Lucía Carballal y Víctor Sánchez Rodríguez, dirigido

por este último a cargo de la compañía Wichita. Se estrenó en el Teatro del Barrio durante el mes de mayo de 2016.

160 . Sobre este tema, Berzosa (2014) resulta una investigación imprescindible.

161 . Véase Melero (2010).

162 . La isla mínima es la sexta película de Alberto Rodríguez. Tuvo un éxito enorme ante la crítica y el público. Recibió la Concha de Plata al mejor actor en San Sebastián y diez premios Goya, entre los cuales los más importantes fueron el de mejor película y el de mejor dirección.

163 . No se ha tratado mucho el tema en los últimos años. Sin embargo, cabría mencionar la propuesta de dos directores casi desconocidos que hablan también de la Transición en 2013 y en 2014 en sus obras: Ilusión, de Daniel Castro, y El futuro, de Luis López Carrasco.

164 . Existen dos series televisivas anteriores a la película: 23F. El día más difícil del rey (2009) y 23F. Historia de una traición (2009).

165 . 2014 corresponde también con la abdicación de Juan Carlos y la muerte de Adolfo Suárez. Se trata, en cierto modo, de dos acontecimientos que simbolizan la caída de dos símbolos de la cultura de la Transición mientras que el 15 M, con anterioridad, reclamaba una democracia participativa alejada del bipartidismo.

166 . Rodríguez solo parece retomar el tema de la pervivencia de la violencia policial ya abordado en el cine español desde El crimen de Cuenca (1979), de Pilar Miró.

167 . La metodología utilizada es principalmente el análisis narratológico. También estudiaremos las relaciones entre cine e historia, o cine y política. Este tipo de análisis nos permitirá conectar la película como producto cultural con lo social, lo histórico y lo político. Analizaremos, por lo tanto, el imaginario sobre la Transición que se construye en la película y las formas que adopta la realidad histórica en la representación, cuando el referente se convierte en objeto discursivo.

168 . Si bien La isla mínima fue presentada y reseñada en numerosos medios de comunicación como un thriller policiaco, es evidente la reflexión sobre el trasfondo histórico, político y social que constituye a nuestro juicio una de las lecturas más interesantes de la película.

169 . La película alude implícitamente a los numerosos intentos de golpe de estado militar que fueron abortados hasta que casi triunfa el 23F.

170 . Sin embargo, no lo hace desde un punto de vista radical. El contexto de producción y la colaboración de la productora A3Media, muy vinculada con productos televisivos, no dejan producir un mensaje claramente crítico e independiente acerca de este periodo histórico.

171 . En 1980, uno de los años más sangrientos de la Transición,

hubo 93 muertos a manos de ETA, lo cual constituye otro elemento contextual clave para entender esta idea de proceso obstaculizado e interpretar la violencia presente en la película a través de este contexto de violencia característico de la Transición para algunos críticos (Sánchez Soler: 2010; Baby: 2007). Otros prefieren interpretar este proceso como fundamentalmente pacífico : “El que al cabo de cuarenta años de franquismo, la democracia llegara a España pacíficamente asombró a Europa. Esta transición pacífica fue resultado de la capacidad de negociación de Adolfo Suárez y de la moderación de la oposición democrática” (Carr, 2009: 634).

172 . En su discurso del 22 de noviembre de 1975, el rey define así su futuro papel haciendo hincapié en la necesidad de justicia asociada a la idea de igualdad: “Deseo ser capaz de actuar como moderador, como guardián del sistema constitucional y como promotor de la justicia. Que nadie tema que su causa sea olvidada; que nadie espere una ventaja o un privilegio. […] La justicia es el supuesto para la libertad con dignidad, con prosperidad y con grandeza. Insistamos en la creación de un orden justo, un orden donde tanto la actividad pública como la privada se hallen bajo la salvaguardia jurisdiccional” (Serrano, 1990: 84-86).

173 . Estas imágenes podrían ser también una referencia a la revista Interviú fundada en 1976, revista española que enseña mujeres en topless para significar la recién conseguida libertad de expresión. Otro dato significativo es la evolución de la revista en 1980 hacia el periodismo de investigación, con un amplio reportaje sobre el crimen de los marqueses de Urquijo. La labor del periodista en la película recuerda el afán de esta revista, clave durante la Transición.

174 . Remitimos, por ejemplo, a los acontecimientos de enero de 1977, tras los asesinatos de los abogados de Atocha, cuando los principales diarios de la capital española publicaron una editorial conjunta, “Por la unidad de todos”, donde se llamaba a una unión

contra la violencia.

175 . En la línea de películas que dedican todo el argumento a este aspecto. Remito por ejemplo a la película Salvador (2006) de Manuel Huerga sobre Puig Antich.

176 . La imagen de la corrupción se da de manera metafórica desde el principio de la película con los top shots de las marismas que parecen configurar un espacio opaco, impenetrable.

177 . El silencio asociado a una mirada reveladora también significa la evolución de Pedro, un personaje en un principio rupturista que, al final, se define por ciertas contradicciones internas, al aceptar con este silencio el hecho de que no hace falta una sanción jurídica para los verdugos del pasado.

178 . De este modo, la película podría considerarse como una evolución natural de Grupo 7 (2012).

179 . El formato policial para hablar del pasado reciente es original aunque no inédito como lo vemos en la serie La chica de ayer (2009) o la anterior película de Rodríguez, Grupo 7 (2012). Observamos cierta coherencia en la obra de este director si analizamos su Grupo 7, al poner en escena a varios policías de diferentes generaciones en la Sevilla en los años previos a la Expo 92. La evolución del comportamiento de estos policías, en principio diferentes, revela por un lado la espesura psicológica de los personajes —que volvemos a encontrar en La isla mínima- y, por otro lado, una reflexión sobre el pasado reciente. Al representar la España de los ochenta o de los noventa, las películas dan una interpretación de la realidad y constituyen un elemento clave de la memoria de la democracia.

180 . “Vimos dos documentales, Atado y bien atado y No se os puede dejar solos, de los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé, y lo que observamos en esas películas nos convenció. Son películas que tratan de reflejar la Transición, pero que están editadas en 1981. Es decir, no tienen el poso de orden que les da la historia. El punto de vista de esas dos cintas es más el del ciudadano que vive los cambios en el momento en que ocurren y sin la perspectiva distorsionadora que dan los casi 35 años que han pasado. Lo que se cuenta en esos dos documentales no es la historia oficial de la Transición. La que nos han contado. Allí se narra otra cosa. Eso nos pareció particularmente atractivo”. Disponible en http://elasombrario.com/alberto-rodriguez-nos-traslada-en-la-isla-minima-la-tension-soterrada-de-la-transicion/

181 . Cabe mencionar también su relación con el libro reportaje Por el río abajo (1977), de Alfonso Grosso y Armando López Salinas.

182 . “Nos dimos cuenta de que la España de 1980 y la de 2012 —año en el que escribimos el guion— tenían muchos puntos en común. Había una crisis económica bastante fuerte, había mucha gente que se estaba yendo del país, había problemas de definición territorial e incluso estaba en cuestión la ley del aborto, que entonces se estaba iniciando y ahora se vuelve a cuestionar. Había muchas cosas que hacían que esta historia que contamos en la película tuviera mucho que ver con el presente”. Disponible en http://elasombrario.com/alberto-rodriguez-nos-traslada-en-la-isla-minima-la-tension-soterrada-de-la-transicion/

183 . Véase http://www.elimparcial.es/noticia/147549/entrevistas/alberto-rodriguez:-he-visto-la-isla-minima-cuarenta-veces-es-normal-que-la-odie.html

184 . Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con la ayuda del Proyecto de Investigación “Cine y Televisión: Modernidad y emergencia de la cultura global” (Ministerio de Economía, Industria y Colectividad, CSO2016-78354-P).

185 . Véase sobre esto el clásico Bhabha (1995).

186 . Esto se puede consultar en Palacio (2012).

187 . Este trabajo forma parte de la investigación realizada por el autor en el marco del Proyecto de I + D + i “Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: literatura, teatro y medios audiovisuales” (FFI2013-43785-P).

188 . En uno de los trabajos sobre el 23F, las autoras del mismo afirman que la Transición española es “reinterpretada paulatinamente desde una óptica triunfalista” (Gutiérrez y Hernández, 2014: 224).

189 . 18 horas de tensión y otros reportajes sobre el 23F han sido abordados por Palacio (2013: 192-198) y Rueda Laffond (2009: 153-158; 2014: 90-94). Tanto este como el resto de los programas aquí analizados, a excepción de la serie Pepe Carvalho, han sido vistos por mí en la sede de RTVE de Prado del Rey al serme facilitados por el servicio de Difusión Documental y gracias a los buenos oficios del personal del mismo, al que agradezco su amabilidad y buena disposición, así como a RTVE el acceso a dichos fondos.

190 . En su origen fueron 13 las historias, de las que en TVE

descartaron cinco. La comparación entre ellas y los episodios emitidos puede verse en Franco Anchelergues (2003).

191 . Vázquez Montalbán había obtenido el Premio Planeta en 1979 por Los mares del Sur, y en 1981 el Premio Internacional de Literatura Policiaca concedido en Francia por La soledad del manager. Sanz Villanueva ensalzaba el papel del autor catalán y de Isaac Montero por lo que tenían de recuperadores de la novela realista, y decía del ciclo Carvalho que "ha sido uno de los caminos de la novela de la Transición para hablar de la realidad" (1985: 7).

192 . La relación de la serie con los guiones originales de Domènec Font, que quizá contaron con algún tipo de intervención de Vázquez Montalbán, ha sido estudiada por Lacalle Zalduenda (2016: 667-683) en un artículo que contiene algunos errores en las fechas y en el orden de emisión de los capítulos por TVE.

193 . Pueden verse las opiniones de ambos en Vázquez Montalbán (1986a: 86; 1986b; 1987) y Font (1986). La recepción crítica de la serie ha sido objeto de análisis por parte de Rivero Grandoso (2014).

194 . Baget Herms, el más ecuánime de los críticos en la valoración de la serie, fue el único en conectarlo con el detective americano Mike Hammer. La emisión de Pepe Carvalho coincidió en el tiempo con otra serie policiaca, Brigada especial, a la que seguirían más tarde varias del mismo género como Furia de ángeles y Canción triste de Hill Street, de ahí que en algún medio de entonces se dijese que crímenes, asesinatos y robos eran el asunto preferido de José Mª Calviño, director general de RTVE en esa época.

195 . Para una aproximación a Vázquez Montalbán y su detective,

véase Colmeiro (2013, 2014).

196 . “Era consciente [el presidente Suárez] de que una democracia solo puede surgir del consenso de todas las fuerzas políticas”, dice la voz en off.

197 . Cuando Pilar Miró era la directora general de RTVE le preguntó a Giménez-Rico si le apetecía hacer la serie, a lo que él contestó: “No, no me apetece, pero creo que es mi obligación como realizador fijo de la casa. Y como tal no tengo morro para decir que no me gusta” (Gregori, 2009: 836).

198 . Véanse Sánchez de la Calle (1997: 144-153) y Velasco Marcos (2013).

199 . “Pasó lo que me han dicho o algo semejante —me interrumpió —. Y hazte también a la idea de que nunca lo sabremos del todo”, le dice el comisario Cebrián al Chino (Montero, 2001: 398).

200 . Ambos sucesos nunca llegan a esclarecerse totalmente. En la serie, y sobre la imagen de Cebrián y el Chino por las calles de Madrid, se superpone un rótulo a manera de epílogo que dice lo siguiente: “Antonio Cebrián murió pocos meses después, durante un atraco al banco de cuya seguridad era responsable. Jesús López Uña, el Chino, desapareció dos años más tarde en un país africano donde había encontrado empleo”.

201 . El otro Pablo y el Minotauro se estrena en el Instituto de Cooperación Iberoamericana en 1980, y se publica en la revista La Pluma. Vuelve a representarse únicamente un año después en el

Festival de Sitges.

202 . Guernica y después aparece en la revista Arrecife en 1982, y posteriormente en dos colecciones de textos para escenificar temas relacionados con el arte.

203 . En España la obra de Arrabal se publica en 1968 bajo el título Cigruena con numerosos recortes. Guernica, de López Mozo, no se publica hasta 1975 en Estados Unidos, en la revista teatral Estreno, y en España hasta 1986, cuando se representa en Melilla a cargo del grupo Concord bajo la dirección de José María Antón. La obra de Palau se escenifica y publica con recortes en 1971, a cargo de la compañía Ka'barret!, que dirige Josep Anton Codina.

204 . En 1968 vuelve la revista malagueña Litoral, foro fundacional de la generación del 27, que a partir de esa segunda etapa dedica al pintor de la ciudad varios números, coincidiendo con su noventa cumpleaños y con el centenario de su nacimiento una década después, 1981, fecha que coincide con el traslado de Guernica a España.

205 . La presente investigación es un compendio de la tesis doctoral de la autora (Martínez Pérez, 2016).

206 . Para un análisis en profundidad de programas como Hora 11, Los libros y Escrito en América, véanse Fernández (2010, 2014) y Peña Ardid (2010).

207 . La autora agradece la ayuda brindada por el personal del archivo de TVE para la elaboración de este estudio.

208 . Para un análisis más detallado de la obra televisiva de Josefina Molina y Lola Salvador, véase Martínez Pérez (2013, 2014).

209 . En cuanto al ámbito cinematográfico, los largometrajes de la Transición Vámonos, Bárbara, (Cecilia Bartolomé, 1978), Gary Cooper que estás en los cielos (Pilar Miró, 1980) y Función de noche (Josefina Molina, 1981) han sido extensamente debatidos en torno al feminismo, tanto por la crítica cinematográfica como por la Academia. Véanse Ballesteros (2001), Castejón (2004), Castro (2009), Vernon (2011) y Zecchi (2014).

210 . También en sus largometrajes Pilar Miró problematiza la maternidad alejándose de estándares normativos, como en El pájaro de la felicidad (1993).

211 . Sally Faulkner (2007: 100-101) ha analizado cómo determinadas ficciones televisivas —por ejemplo, Fortunata y Jacinta— pusieron en cuestión la ideología patriarcal del siglo XIX y la figura del "ángel del hogar" a través del uso de los espacios y los simbolismos.